HISTOIRE

D'APELLES

EN PRÉPARATION

HENRY HOUSSAYE

HISTOIRE D'ALCIBIADES

1 vol. in-8

HISTOIRE

DE LA

CONQUÊTE DE LA GRÈCE PAR LES ROMAINS

3 vol. in-8

Paris. — Imprimerie Pourart-Davy, 30, rue du Bac.

H. W. Haynes.

HISTOIRE

D'APELLES

PAR

HENRY HOUSSAYE

TROISIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET Ce, LIBRAIRES-ÉDITEURS
35, QUAI DES AUGUSTINS, 35

1868

A

ARSÈNE HOUSSAYE

HENRY HOUSSAYE

PRÉFACE

L'ART & LES RELIGIONS

PRÉFACE

L'ART ET LES RELIGIONS

QUE LES DIEUX DE LA GRÈCE ONT FAIT LA SPLENDEUR DE L'ART HELLÉNIQUE.

I

Si l'on regarde religieusement quelque chef-d'œuvre de la statuaire antique, soit la Déesse de Milo, soit l'Apollon du Belvédère, d'abord électrisé par l'admiration, bientôt on s'anéantit devant cette beauté implacable ; on tombe dans une sorte d'extase, de prostration contemplative, où, s'isolant de tout, on reste seul avec l'œuvre qui a provoqué cette rêverie. Alors la statue se montre entièrement ; on la possède dans toutes les splendeurs de sa perfection. Ses beautés qu'on n'a fait que deviner, qu'on n'a

vues que par intuition, maintenant qu'on les a étudiées, on s'en convainc logiquement, on les contemple avec les yeux de la tête et avec les yeux de la raison. Par le souvenir, dont la puissance de rapidité surpasse et celle de la lumière et celle du son, et qui embrasse dans un seul enchaînement de pensées les siècles, les choses et les faits, on compare les chefs-d'œuvre modernes aux chefs-d'œuvre antiques. La cause est vite jugée : les deux parties ne parlent pas; elles se font voir. Or, le parallèle, qui n'existe que grâce à notre orgueilleuse manie de vouloir toujours tout comparer, est bientôt détruit par la supériorité incontestable de l'œuvre antique, et l'on se demande la cause de cette perfection sans rivale.

Cette perfection, qui, aux dires du naturaliste Pline, du voyageur Pausanias, du philosophe Platon, de l'orateur Cicéron, de l'historien Plutarque, du rhéteur Quintilien et du lexicographe Suidas, — où chercher des témoins, sinon plus dignes de foi, du moins plus dignes d'être écoutés? — n'existait pas moins dans les œuvres des peintres que dans celles des sculpteurs, a suscité les hypothèses les plus diverses, les avis les plus contradictoires, les opinions les plus et les moins sensées. Certains critiques affirment que le climat, —

le beau climat de la Grèce, tant vanté par les poëtes, — eut une grande influence sur les artistes hellènes. A premier examen, cette raison paraît assez bonne, — quant à la peinture, au coloris, car le climat ne peut avoir aucune influence, ni heureuse, ni fatale, sur la sculpture, — mais lorsqu'on réfléchit tant soit peu, lorsqu'on passe en revue les grands coloristes modernes, elle s'évanouit. Titien et Giorgione éblouissent par les tableaux qu'ils ont exécutés dans l'humidité brillante de Venise; Corrége peignait tout le ciel bleu de Florence; Murillo et Vélasquez travaillaient torréfiés par le soleil ardent qui crevasse la terre d'Espagne; les Flamands, Rubens et Van Dyck, avaient sans cesse devant les yeux la terre brune et les maisons rouges, construites en briques; les Hollandais, comme Rembrandt, voyaient des canaux gelés et des constructions en bois profilant leurs maigres silhouettes sur un ciel gris; Reynolds et Hogarth ébauchaient et finissaient leurs portraits éclatants, enveloppés d'une brume éternelle. Léonard de Vinci peignit partout, à Milan, à Florence, à Amboise, et partout il fut grand coloriste. A ce point de vue, les peintres modernes devraient se croiser les bras l'hiver, faire des chefs-d'œuvre l'été, et composer, le printemps et l'automne, des

œuvres médiocres. Ils deviennent des photographes qui *n'opèrent* que par un temps clair.

D'autres assurent que les anciens, ayant de plus beaux modèles que les modernes, naturellement peignaient et sculptaient de plus belles œuvres. Cette opinion est reçue, admise, consacrée par la routine, presque indiscutable, et pourtant illogique. Je suis aussi loin d'écouter les déclamateurs sur la dégénérescence humaine que de me ranger à l'avis de la plupart des naturalistes et des philosophes qui, partisans de la génération spontanée, affirment que la race de l'homme s'est toujours embellie, et qu'Adam tenait un peu de l'homme et beaucoup du singe ; — un orang-outang doué de la parole ; — mais je crois sincèrement que dans tous les âges, qu'à toutes les époques, les deux sexes ont été représentés en laid et en beau. Je puis citer des exemples irrécusables. Dans l'antiquité, on vante les profils purs d'Alkibiades et de Platon ; mais ne parle-t-on pas des masques grotesques de Sokrates et d'Æsope? Sur le métal oxydé des médailles comme dans le marbre jauni des bustes, si les traits d'Alexandre s'accusent superbes et dédaigneux, presque divins, la tête d'Aristote, celle d'Isokrates, celle d'Antisthènes, celle d'Épikure et celle de Diogènes se modèlent en lignes fuyantes, inégales, sans pureté et

sans caractère. Bien des gens s'écrient, à la vue d'une gigantesque armure de joute forgée au quinzième siècle : Quels hommes étaient-ce donc, ceux qui portaient de pareilles armes ? Qui aujourd'hui pourrait supporter un pareil poids? Nous dégénérons ! — Un cent-garde ou un carabinier, qui d'ordinaire porte un casque de dix-sept livres et une cuirasse de trente-cinq livres, sans compter l'épée droite et large, appelée latte, aussi lourde qu'un fusil de munition, arme qu'il manie avec la même aisance et la même légèreté que nous montrons en jouant du fleuret, ne ferait pas trop mauvaise figure tout couvert de fer. — Mais, dira-t-on, le cent-garde, le carabinier, le cuirassier même, c'est l'exception. — Le chevalier aussi, au moyen âge, était l'exception; pour un homme d'armes de six pieds, allant au combat armé de toutes pièces, combien de fantassins, maigrelets et souffreteux, marchant pieds nus à la guerre, avec une rondache de cuir et un bonnet de laine pour armes défensives, avec une hache, une pique ou une arbalète comme armes offensives! Quand un fils de seigneur n'était pas assez fortement constitué pour mener la rude vie du guerrier, il mourait à la peine ou on le tonsurait.

Autre cause : les artistes grecs, ayant sans cesse

le nu devant les yeux, se familiarisaient avec lui, s'en pénétraient l'esprit et le rendaient avec plus d'habileté. En effet, tous les jours, dans les gymnases ; souvent, aux jeux pythiques, aux jeux isthmiques, aux jeux olympiques, aux fêtes éleusiniennes, jeunes gens et jeunes filles, lutteurs et coureurs, discoboles et acontistes, s'exerçaient nus à tous les exercices du corps ; et dans ces gymnases, à ces jeux publics, les artistes venaient étudier la beauté, les proportions, l'anatomie sur le modèle vivant. Mais on se tromperait gravement en croyant que les statues grecques sont seulement supérieures aux modernes dans les parties nues. Qu'on se promène dans les splendides galeries du musée des Antiques, qu'on y contemple, — regarder exprimerait mal ma pensée, — les statues drapées d'Artémis et de Pallas, quelques statuettes d'Aphrodite voilée, entre autres une désignée sous le nom de *Vénus populaire*, et l'on se convaincra que, par l'art et par la grâce avec lesquels sont rendus la transparence des étoffes, leur légèreté, leurs plis suivant exactement les ondulations du corps, les statuaires hellènes surpassaient dans l'expression des draperies comme dans l'expression du nu les sculpteurs modernes dont les voiles lourds, opaques, à plis durs,

paraissent de fer et non d'étoffe, et sont retenus au corps avec un mépris irritant de la vérité. Jamais un Grec, même des époques de décadence, n'aurait, comme Pradier dans une de ses statues, fait tenir une draperie d'un mètre et demi rien que sur la cambrure, bien imaginaire, d'un sein de jeune fille. Descendons de la race humaine à la race animale. Nos sculpteurs n'ont-ils pas sans cesse devant les yeux des chevaux aussi élégants, aussi beaux, aussi purs de formes que les chevaux de l'Attique et du Péloponèse? Et cependant, jamais ils n'égaleront la beauté des chevaux de la frise des Panathénées.

Les sophistes ne nous laisseront pas encore tranquilles. Ils reviennent à la charge. Ceux-ci nous disent : Ce qui faisait la supériorité des Grecs, c'était la liberté qui existait en Grèce. A la vérité, Athènes, du temps de Périklès, florissait sous un gouvernement démocratique; mais Korinthe, mais Sikyône, qui produisirent des artistes aussi illustres qu'Athènes, subirent bien longtemps un gouvernement autocratique. Ceux-là veulent que la richesse de la Grèce ait encouragé et excité outre mesure les artistes à s'élever dans le beau. C'est faire injure aux Phidias, aux Zeuxis, aux Praxi-

tèle et aux Apelles, que de penser qu'un salaire plus ou moins élevé leur a fait créer des œuvres plus ou moins divines.

Ce n'est donc ni l'influence climatérique, ni le communisme de la beauté, ni la vuė continuelle du nu, ni la liberté, ni la richesse qui produisirent les œuvres immortelles des Grecs.

Est-ce donc alors, d'une part, l'estime qu'on avait pour les artistes, et, de l'autre, le culte du beau, c'est-à-dire l'éternelle admiration de la beauté, l'éternelle vénération pour le beau, que professaient les Grecs? Oui, car il faut considérer ces deux causes comme les effets secondaires d'une cause première : il faut voir en elles deux rivières formées par ce torrent impétueux et grandiose, aux ondes étincelantes des feux polychromes du diamant, aux méandres sublimes et imprévus, aux crépitements sonores et aux murmures harmonieux, qui s'appelle le polythéisme grec.

Pourquoi les Grecs adoraient-ils le beau? Parce que leur religion était l'expression de la beauté sous toutes ses formes; parce que, pour eux, beau était synonyme de divin. Pourquoi vénéraient-ils les artistes? parce que les artistes en faisant sortir des Dieux du marbre, ou en les créant par les cou-

leurs, semblaient vivre sans cesse dans une communication intime avec les Divinités qui, dans une sorte de vision intellectuelle, apparaissaient à leur esprit ; parce que les artistes, autant que les poëtes, furent presque les créateurs du polythéisme, qui, avant eux, n'existait que vague, diffus, sans caractère arrêté et sans forme précise.

Pour quiconque a étudié l'Art grec devant l'Art grec lui-même, les œuvres de Phidias et d'Apelles ont pris leur rayonnement à la lumière de l'Olympe. De même que dans les autres nations de l'antiquité, la religion fut la cause de l'imperfection relative des arts d'imitation, de même en Grèce, le polythéisme fut la seule cause de la perfection irrêvable de l'art hellénique (1).

(1) Je pourrais même, sur le point d'être battu, tournant la question, d'un argument spécieux, mais irréfutable, confondre les sophismes de mes adversaires passés, en considérant la religion des Grecs comme cause première de tout ce qui existe en Grèce : institutions, lois, mœurs, jeux publics, amour du nu, recherche de la beauté. Et même, mode de gouvernement ; car, comme l'a très-bien dit un des grands philosophes modernes, M. Louis Ménard, le culte polythéiste devait évidemment produire un gouvernement démocratique.

II

Maintenant, remémorons-nous rapidement, au point de vue de la représentation plastique des Dieux, les principales religions de l'antiquité pour nous prouver combien elles étaient contraires aux développements et à la perfection des arts d'imitation.

Par *arts d'imitation*, j'entends seulement la peinture et la sculpture, c'est-à-dire les arts qui ont pour principal but l'imitation et la représentation de la nature humaine. Je le dis une fois pour toutes, les religions qui ont une si grande influence sur les arts d'imitation, attendu que la perfection de ces arts dépend de la forme plus ou moins parfaite des Divinités que leur impose chacun de ces cultes, ne font absolument rien aux arts d'imagination, à l'architecture et à la musique. Aussi, on peut préférer l'architecture égyptienne, l'architecture assyrienne, l'architecture hindoue, l'architecture gothique, l'architecture arabe à l'architecture grecque; le temple de Karnak, le palais de Korsabad, certains temples de Bouddha dans les Indes, Notre-Dame, l'Alhambrah au Parthénon ;

on ne peut opposer aucune sculpture à la statuaire grecque.

Les caractères les plus originaux de la religion des Égyptiens, qui, comme tous les peuples primitifs chez lesquels les dogmes sont les mêmes et qui diffèrent seulement dans la manière de symboliser ces dogmes, révéraient les forces actives de la nature, se réduisent à deux : le culte de la bête; la vénération pour les morts. A leurs yeux la bête était l'idéal; c'était un honneur que d'être bête; un homme était moins qu'une bête. Au lieu d'aspirer au beau ils aspiraient donc au laid, c'est-à-dire à la bête. Ils vénéraient les morts à un degré suprême, les embaumant, les empaquetant, les parant, leur construisant des villes qui défient les siècles. Or, de leur culte de la bête sont nées les formes hybrides, moitié homme et moitié bête, que, pour les honorer, ils donnaient à leurs idoles. Ces Divinités égyptiennes, que plus tard des voyageurs trop crédules voulurent reconnaître comme les pères des Dieux helléniques (1), existent tou-

(1) Prouver l'origine autochthone et non hétérogène des Divinités helléniques, d'ailleurs déjà suffisamment prouvée par des maîtres, n'entre pas dans le cadre de cette préface, où j'étudie les cultes de l'antiquité seulement à la surface, puisque je les étudie dans leurs représentations externes et non dans leurs dogmes.

jours sous des formes symboliquement monstrueuses dans lesquelles se marient la nature humaine et la nature bestiale; — alliance bizarre qui devait faire le désespoir des artistes du Delta. — Ainsi, tantôt Anubis se montre sous la figure d'un homme nu, aux membres grêles, portant sur ses épaules étroites une monstrueuse tête de chacal, tantôt à son long cou s'attache une inepte tête de chien, surmontée d'un croissant lunaire qui hérisse en l'air ses cornes étincelantes. Isis, c'est une femme bizarrement accroupie donnant ses seins en poire à son fils Horus, qu'elle regarde avec les yeux abrutis de sa placide tête de génisse. Je ne décrirai pas les divinités secondaires toutes aussi grotesques, les Phtah, les Neith, les Phrah, les Pacht, les Hathon, les Noffre, les Atmon, les Hobs, les Nephtys, les Thoth et les Amset. De plus, tous ces Dieux ont des têtes de rechange; ils empruntent successivement son masque, au chien, au lion, au bœuf, au chat, au crocodile, à l'aigle, à l'épervier! N'est-ce pas abaisser l'art du statuaire et l'art du peintre que de l'employer à perpétuer de pareilles conceptions? De leur respect et de leurs soins pour les morts est sorti l'art mortuaire. L'art mortuaire, ce sont les pyramides, lourdes chapes de pierre recou-

vrant d'immenses nécropoles, qui émeuvent non par cette beauté, non par cette harmonie, non par cette pureté de lignes, caractères des monuments helléniques, mais seulement par leurs masses redoutables. L'art mortuaire, ce sont les plates peintures des momies et des cercueils, dont les figures maigrelettes, enluminées de couleurs crues sans être éclatantes, ternes sans être fondues, se profilent sans anatomie, sans perspective et sans mouvement sur un fond incolore, tout émaillé d'attributs symboliques : sistres de bronze aux tiges retentissantes, croix ansées ou *taus*, clefs mystiques du Nil, sceptres courts à tête de coucoupha, plumes d'oiseaux rares, animaux consacrés, bâtons augurals, plantes sacrées du lotos et du papyrus.

Aux figures semi-bestiales des Dieux sculptées dans le marbre, dans la pierre et dans le granit, ou peintes sur les tombeaux et sur les parois des temples, ajoutons les sphinx, gigantesques têtes de monstres qui semblent, fichées en terre, noyer de sang le sable aride du désert, en punition de crimes énormes, et les colosses, géants monstrueux paraissant, assis, les bras collés au corps, les mains scellées aux genoux, dans leur immobilité sépulcrale, avoir été pétrifiés avant d'avoir jamais

remué, et nous aurons tout l'art imitatif de l'Égypte. Art qui ne peut même point entrer en comparaison avec l'art imitatif des Hellènes.

Outre les tristes types divins qu'elle donnait aux artistes à représenter, la religion égyptienne leur apportait encore des obstacles tout à fait matériels : Il était défendu de dépecer les cadavres; on pouvait seulement ouvrir certaines parties de leur corps pour les embaumer; de là, impossibilité d'étudier l'anatomie. Les artistes devaient toujours imiter, sans y rien changer, ni dans la forme, ni dans le mouvement, les anciens modèles de divinités que leur avaient légués leurs prédécesseurs ; de là, le progrès absolument nul de l'art égyptien dans le cours de six siècles. Jaloux de maintenir la hiérarchie des castes, les prêtres voulaient que le même métier fût continué de père en fils jusqu'à la dernière génération. Ainsi donc, si le fils d'un forgeron se sentait peintre, il devait étouffer ses grandioses aptitudes dans l'atmosphère brûlante de la forge et gâter la fermeté de sa main, née pour tracer à coup sûr de fins contours, en maniant sur l'enclume la lourde masse de fer longuement emmanchée; de même, si le fils d'un peintre se sentait disposé, dans sa robustesse de vingt ans, à boire l'air sans cesse, à travailler de tout son cœur

et de toute sa force, à quelque rude œuvre, il devait s'étioler et mourir, faute d'air et d'exercice, dans l'air vicié d'un atelier, dans le patient labeur du peintre.

Les races assyriennes descendant d'Assur, fils de Sem, Perses, Mèdes, Babyloniens, Chaldéens, Phéniciens, Carthaginois étaient sabéistes. L'adoration des corps célestes sous leur figure même ou sous l'image symbolique du feu formait la base de ce culte auquel se joignaient aussi, chez plusieurs de ces peuples, certaines pratiques religieuses envers des idoles monstrueuses et sanguinaires encore coiffées de têtes d'animaux, tels que Baal (le soleil ou l'être suprême), Mammon et Molokh. Aussi ces nations qui, nous dit Hérodote, n'osaient pas représenter leurs Divinités sous la forme humaine, ne produisirent que fort peu d'œuvres d'art. On a pourtant retrouvé dans les ruines de Persépolis quelques spécimens de l'art des Perses. Ce sont encore comme en Égypte des figures symboliques, des taureaux ailés à face d'homme portant de longues barbes et des couronnes dentelées, des cynocéphales, des idoles à tête d'aigle et à pieds contournés en formes de griffes; — Amschaspands à quatre ailes d'or et Darwans à replis de serpents. A la vérité on trouve à Rome des bas-reliefs re-

présentant Mithra, Divinité persane, sous la figure d'un jeune homme vêtu à la phrygienne ; mais Winckelmann a prouvé victorieusement que ces figures étaient dues à des artistes romains et non à des Perses.

Sur le mont Sinaï, Jéhovah défendit à son peuple de lui faire des images. La loi sacrée est formelle : « Vous ne vous ferez pas d'image taillée, ni aucune figure de ce qui est en haut dans le ciel, et en bas sur la terre, ni de tout ce qui est dans les eaux sous la terre... » « Vous ne vous ferez pas de dieux d'argent ni de dieux d'or... » « Que si vous me faites un autel de pierre, vous ne le bâtirez pas de pierres taillées, car il sera souillé si vous y employez le ciseau. »

La mystique religion de Brahm, à la fois Brahma, Vischnou et Siva, avec ses abstractions continuelles et multipliées, ses allégories cachées, ses théories ascétiques, son mépris des choses finies, ses aspirations à l'infini, ses désirs avides de voluptés contemplatives dans l'extase du croyant, ne portent obstacle, il est vrai, ni à la téméraire imagination des architectes hindous, ni aux grandes idées que respirent les épopées sanskrites, mais s'opposent absolument aux développements de la peinture et de la sculpture. On peut chanter les exploits de

Brahma, Dieu à cinq têtes et à quatre bras, raconter les dix mystiques incarnations de Vischnou, décrire le sombre destructeur Siva, vomissant des flammes, portant sur sa tête incandescente une couronne de crânes, ayant à ses cent bras, armés de foudres et de cimeterres, des bracelets de serpents; on peut même célébrer les avatars successifs qui en dégageant de plus en plus l'homme de son enveloppe animale le mènent à la contemplation pure, au quiétisme immuable, à la possession extatique de l'Être suprême, — idéal assez abstrait du brahmanisme et du christianisme.

En Chine, au Japon, avec Bouddha, expression extrême du panthéisme, même mysticisme, même spiritualisme extrême, même symbolisme obscur qu'aux Indes avec Brahm.

Je ne m'attarde pas à parler des peuples sauvages, plongés encore dans la barbarie : des Germains et des Scandinaves de qui les théogonies guerrières et les cultes sanglants repoussaient bien loin l'art civilisateur des nations et réformateur des coutumes cruelles; des Scythes et des autres nations nomades qui rendaient un culte en plein air à des Divinités que leur imagination sauvage et paresseuse ne se donnait pas la peine de se figurer : croyant adorer le Dieu des combats, ils se prosternaient et sacri-

fiaient des bœufs devant un glaive fiché en terre. — J'ai hâte d'arriver à l'admirable religion des Hellènes.

Fuyez, Divinités horribles, à formes sinistres et burlesques, inspirant une terreur comique! Évanouissez-vous, abstractions quintessenciées, symboles obscurs, subtilités mystiques! Tombez, idoles informes, créations hybrides, gigantesques horreurs, monstruosités sacrées! Voici la sublime phalange des Dieux grecs qui descend lentement des cimes dorées de l'Olympe.

III

Sombres, patients, méditatifs, les Pélasges, qui occupèrent d'abord le sol de la Grèce, adoraient les lois immuables de l'univers: les astres et les éléments. Religion naturelle, culte logique. Vinrent quelques colonies orientales, apportant leur civilisation comparativement très-avancée et, peu après, les Hellènes à l'imagination ardente, à l'esprit léger, amoureux de la forme, qui chassèrent la plus grande partie des Pélasges. Comme toujours, les vainqueurs prirent les mœurs et le

culte des vaincus, sans pour cela abandonner leurs mœurs et leur culte.

Les Pélasges vénéraient des principes physiques; les Hellènes, fils du titan Prométhée, des héros divinisés. Les Divinités des Pélasges avaient été créées par l'observation; les Dieux des Hellènes par la légende. Les premiers étaient naturels; les seconds historiques. Bientôt les Grecs, qui n'étaient plus ni Pélasges ni Hellènes, mêlèrent les croyances de l'antique race pélasgique aux mythes de la race hellénique. En symbolisant les forces de la nature, en leur donnant une forme humaine et une puissance divine, ils les rendaient les égaux de leurs Dieux. Non-seulement cela, ils leur donnèrent des attributions de Dieux, des noms de Dieux; ils les rendirent Dieux! Et bientôt on ne put distinguer les Dieux pélasgiques nés de la nature, comme Zeus, comme Poseidôn, comme Hadès, comme Artémis, des Dieux helléniques, nés de la légende, comme Pallas, comme Arès, comme Héphaïstos, comme Aphrodite.

Le polythéisme grec était créé. Embrassant tout, personnifiant tout, matérialisant tout, montrant tout, expliquant tout, rendant tout visible, rendant tout palpable, il créait ses Dieux à l'image de l'homme!

Alors Orphée, et avec lui la pléiade sacrée des poëtes primitifs, viennent, chantres sacerdotaux de cette religion, consacrer les Dieux par des hymnes de gloire. Le lycien Olen invente les vers hexamètres, et sur ces rhythmes, célèbre les plus anciens Dieux; Orphée rime des prières à la gloire des symboles et des Divinités; Pamphos chante les Grâces ; Mélampe explique dans ses vers les mystères bachiques de Dionysos ; Musée fait pour les Lykomides un hymne en l'honneur de Déméter. Tous ces poëtes, sans excepter Linus, Eumolpe, Thamyris, Olympus, Abaris, Philammon, composent chacun une sorte de théogonie partielle, soit qu'ils fassent un poëme comme l'*Argonauticon* et tant d'autres perdus, soit qu'ils chantent des hymnes, des prières, des invocations. Enfin, pour rassembler toutes ces adorables croyances, pour recueillir ces légendes qui menaçaient de se perdre en se transformant, le génie fait homme parut : Homère. Pour les coordonner et en former une vraie théogonie, vint après lui Hésiode.

Les poëtes ont chanté les Dieux ; ils ont raconté leurs exploits; ils ont exprimé leur caractère. Les artistes vont leur donner la vie.

S'inspirant des chants sacrés d'Orphée, d'Ho-

mère, d'Hésiode et de tant d'autres, les peintres et les sculpteurs firent vivre et parler aux yeux les Divinités qui n'existaient encore dans l'imagination des hommes que par les descriptions poétiques. Ils les créent autant que les prêtres, autant que les poëtes. En Grèce, les Divinités sont toujours le sujet des chants des poëtes et des œuvres des artistes. De même qu'Homère, Orphée, Hésiode, Alcée, Ibykos, Alkman, Pindare, Æskhyle, Sophokles célèbrent les Dieux, de même Dædale, Skyllis, Bupale, Phidias, Panænos, Zeuxis, Parrhasios, Praxitèles, Timanthe, Skopas, Lysippe, Apelles, les peignent et les sculptent.

Dædale, le premier, fit naître du bois une statue d'Héraklès qu'on voyait encore à Korinthe du vivant de Pausanias; Théodore et Teleklès, les deux fils du sculpteur Rhœkos, unirent leur génie pour modeler une des premières statues d'Apollon, vainqueur du serpent Python; à Sikyône, Dipœnis et Skyllis, encore deux frères, sculptèrent, en marbre de Paros, les figures d'Artémis, d'Apollon, d'Athéné et d'Héraklès, en ébène, un groupe représentant Kastôr et Polludeukès; Léarque de Rhégium coula en airain la plus ancienne statue de Zeus que l'on connût au temps de Pausanias. Panænos, l'immortel frère de Phidias

l'immortel, représenta les principales aventures d'Héraklès. Polygnote peignit Athéné; Mikon Thésée; Zeuxis, Héraklès, Zeus, le satyre Marsyas. Bupale sculpta Artémis, les Grâces, statues d'or; Kallimaque, Héra; Laphaës, Héraklès; Kallon, Perséphone; Ménekhme, Artémis; Kalamis, Aphrodite; Myron, Hékate; Onatas, Déméter; Hégias, Athéné; Kallitèles, Hermès, Dionysios, Zeus, Héraklès; Glaukos d'Argos, Amphitrite, Poseidôn, Vesta. Phidias créa les deux types les plus grandioses, les plus majestueux, par la forme et par la pensée, de toute la statuaire grecque: Zeus et Athéné. Il fit encore les statues d'Aphrodite Ourania, de Némésis, d'Athéné Areia, d'Apollon, de Kékrops, d'Héraklès et de Thésée. Alkamènes sculpta Aphrodite, Héphaïstos, Héra, Artémis, Dionysos, Hékate, Asklépios. Praxitèles sculpta Aphrodite, Eros, Déméter, Apollon, Poseidôn. Skopas de Paros, — la patrie du marbre devait enfin enfanter un grand sculpteur pour le tailler, — modela Aphrodite, Vesta, Poseidôn, Aphrodite Pandémôn, Arès, Athéné, Dionysos, Hékate, Eros, Héraklès, Apollon, des Bakkhantes, des Néréides, des Satyres, des Tritons. Apelles peignit Aphrodite.

Dans toutes ces productions de l'art, des Dieux,

des Dieux, toujours des Dieux. Les vers ont été inventés pour chanter les Dieux ; le marbre a été créé pour sculpter les Dieux ; les couleurs ont été composées pour peindre les Dieux.

En matérialisant la substance divine pour en faire le plus parfait idéal humain, les prêtres et les poëtes avaient ouvert une voie grandiose à l'imagination et au talent des artistes. Quelle sublime tâche ils leur donnaient ! Tailler dans le marbre, fondre dans le bronze, sculpter dans l'ivoire, fixer sur le bois, au moyen des couleurs, toutes ces créations des poëtes ; leur donner un don de vie, une forme saisissable et durable, et les laisser aux siècles à venir comme témoignage d'une splendide civilisation.

Les prêtres et les poëtes avaient donc travaillé pour les artistes en établissant ainsi le polythéisme grec ; les artistes reconnaissants des grandes œuvres qu'ils les avaient mis à même d'accomplir les récompensèrent en appliquant tout leur génie uniquement à reproduire et à multiplier les images divines. Patriotes et adorateurs du beau, ils se donnaient la main pour marcher au même but : la gloire éternelle de la Grèce par la grandeur de ses œuvres.

Si tous les esprits d'élite se sentent attirés vers

cette adorable vie antique, c'est par les historiens et les conteurs; s'ils admirent, sans les raisonner, ces mystères poétiques et grandioses, c'est grâce aux poëtes et aux artistes; et, s'ils s'irritent lorsqu'on tourne ce culte en dérision, lorsqu'on affuble ses héros des passions et des ridicules modernes, s'ils ont peu d'estime pour le comique insensé du *Virgile travesty*, de l'*Ovide bouffon*, d'*Orphée aux Enfers*, c'est qu'ils voient par intuition le Zeus Olympien et l'Athéné de Phidias, c'est qu'ils se souviennent de l'*Iliade* et de la Déesse de Milo ; c'est qu'ils voudraient qu'on respectât sinon le culte des Grecs, du moins la religion de l'Art.

Matérialiste, donnant à tout une forme sensualiste au plus haut degré, variée à l'infini, le polythéisme hellénique est par excellence la religion de l'Art. Combien, parmi les Dieux grecs, de types différents! Quelle disparité immense! Quelle étonnante multitude! Tous sont l'apothéose idéale d'un caractère de beauté.

IV

Zeus, c'est la beauté majestueuse et sereine ; la placidité forte, le calme souverain de la puissance.

Inamovible, pasteur des Dieux, comme dans Homère Agamemnon est pasteur des peuples, il croit pleinement en lui; il croit pleinement à l'infini de son pouvoir. Il est la loi des lois. Sa taille est grande, non point colossale; ses muscles sont peu marqués, car toute la force du Dieu est dans sa volonté: « Le fils de Kronos fronce ses épais sourcils. La chevelure ambrosienne frémit sur la tête du prince immortel, et il ébranle le vaste Olympe, et il fait trembler la terre et l'onde jusque dans leurs abîmes. » — A ses heures de colère, Zeus est terrible sans montrer la musculature exagérée du Jésus irrité de la chapelle Sixtine, qui paraît combattre les pécheurs et non les condamner. — Le roi des Dieux est assis sur un trône d'or, aux formes sévères, historié de fines ciselures représentant des arabesques, des têtes de lions et des silhouettes divines. Une couronne de laurier ceint la tête auguste de Zeus; ses cheveux noirs jaillissent du front en deux jets ondulés, pareils aux houles de la mer, et, encadrant le pur ovale de la figure, viennent se confondre avec les poils soyeux de la barbe, qui se déroule jusque sur la poitrine en longues boucles tire-bouchonnées. Quelques rides plissent le front, poli comme l'ivoire à sa naissance, au milieu duquel une barre sombre s'estompe puissamment. Les

yeux, recouverts presque à demi par une paupière tombante où croissent les sourcils olympiens, sont beaux et calmes, mais ils ne voient pas : ils pensent. Leur contemplation interne inspire une vague tristesse et une vénération entière ; on s'incline forcément devant ce regard calme, froid, limpide comme une glace où semble se réfléchir la grande pensée de Zeus. Le nez s'accuse tout droit dans une rigidité marmoréenne. Le haut du corps est nu, et, seulement à partir de la ceinture, commence à se déplier une draperie pourpre sous laquelle se dessine l'extrémité des genoux et qui s'arrête pour laisser voir les pieds aux doigts écartés, chaussés de sandales et croisés noblement l'un sur l'autre. À l'extrémité du haut bâton sceptral que tient la main gauche de Zeus, tandis que la droite porte la statue de la Victoire, apparaît l'aigle, bec tendu, ailes déployées, l'aigle courageux et fort, dont les yeux puissants fixent le soleil !

Poseidôn, le Dieu aux cinquante épithètes, l'égal en dignité de Zeus l'Olympien, mais son inférieur en puissance, ne possède pas comme lui la beauté calme et sereine des cieux, ni comme son frère, l'inflexible Hadès, aux yeux de flamme, à la chair bronzée, à la noire chevelure recouvrant le front, la beauté sombre et terrible des Enfers, empire des

ombres. Il a la beauté vague et infinie de l'océan. Tantôt, appuyé sur son trident, il dort, ses grands yeux ouverts, et songe délicieusement, bercé par l'agitation molle des flots ; tantôt, « saisissant son fouet habilement formé, » il s'élance sur son char d'airain attelé de chevaux impétueux à la crinière d'or, et dans sa course rase la plaine liquide. C'est le calme, c'est l'agitation des mers.

Apollon a la beauté de la grâce ; c'est l'idéal de l'homme beau. S'appelle-t-il Apollon « de qui les coups atteignent au loin, » « Phoibos à l'arc d'argent, » alors, Divinité vengeresse, armé de l'arc et des flèches, il frappe de la peste les Grecs qui assiégent Ilion ; porte-t-il le surnom de Secourable, il guérit les maux causés par ses flèches, blessures inguérissables pour tout autre que pour lui ; ses prêtres l'invoquent-ils à Delphes sous le nom de Pythien, ou en Argolide sous le nom de Larisseos, Dieu des divinations, il rend des oracles à double sens appuyé sur son trépied d'argent ; est-ce Apollon Mûsagète, conducteur des Muses, il bâtit au son de la cythare les épaisses murailles de Troie, il invente la lyre à sept cordes ; si c'est Apollon, Φοῖϐος 'Απόλλων, il resplendit de beauté, il rayonne de jeunesse, Les lauriers sacrés forment une guirlande d'un vert sombre autour de sa tête qui fait ressortir les ors

chauds de ses cheveux dont les boucles abondantes flottent capricieusement. Fier, il rejette sa gracieuse chlamyde par-dessus ses épaules, pour se montrer nu, vêtu seulement de lumière; pour apparaître dans tout l'éclat de sa beauté parfaite.

Dionysos a deux figures bien distinctes : barbu, c'est le Dieu de l'Inde. Calme comme un roi d'Orient, il porte dignement un lourd diadème qui imprime une sorte de pli humide sur sa chevelure noire et ondulée. Une barbe laineuse tombe en longs flocons jusqu'au milieu de sa poitrine, profilant son ombre dentelée sur l'ample bassora indienne qui le couvre en entier. Sa belle tête respire la bonté d'un père, non la puissance et la noblesse d'un roi ou d'un Dieu. Frémissant, « qui plante la vigne, » c'est le Dieu thébain. Il allie les formes gracieuses de la beauté féminine aux formes accentuées et fortes de la beauté virile; il est la première pensée de l'hermaphrodite, figure tant peinte et tant sculptée par les anciens : imberbe, ses hanches sont larges, ses cuisses grasses et molles, ses bras sans muscles. Dans ce corps hybride, on a voulu représenter le caractère également hermaphrodite du divin fils de Sémélé. C'est le Dieu homme qui vainc les Titans révoltés; c'est le Dieu

femme qui s'enivre entouré de Bakkhantes. La longue barbe de son double, le Dieu de l'Inde, tombe et laisse nu son visage de femme; le diadème d'or que porte le Dieu oriental se change sur la tête du Dieu thébain en une couronne verte entremêlée de pampres et de feuilles de lierre. Pour tout vêtement descend de ses épaules, lui cachant le dos, la peau tachetée d'une panthère. Il soutient sa démarche incertaine sur le thyrse sacré, et sa main gauche porte mollement une coupe d'or remplie du vin « qui dissipe les soucis. » Dionysos préside ainsi aux bacchanales et aux fêtes orgiaques. Autour de lui, se pressent les Bakkhantes, folles et échevelées, les Satyres à fronts cornus et à queues de cheval, les Silènes à cheveux blancs, et les sauvages Papposilènes. Les Bakkhantes se roulent demi-nues sur des peaux de tigres et de panthères, lutinées par des Satyres ivres de vin et d'amour qui, pressant de leurs lèvres avides les lèvres gourmandes des prêtresses du Dieu, écrasent sous les baisers des grappes de raisin dont les grains noirs rejaillissants teignent bachiquement les lutteurs. A l'écart, au milieu d'autres Satyres qui le tracassent, le vieux Silène, espèce de Falstaff antique, ivre-mort, barbouillé de vin, fait ployer les jambes grêles de son

âne sous le poids énorme de son ventre ballonné.

Moins beau que Phoibos, moins efféminé que Dionysos, le fils de Zeus et de Maïa, Hermès, est un vigoureux éphèbe. A son air malin et rusé, on reconnaît le Dieu du commerce et des voleurs; à ses membres bien proportionnés, au développement de ses muscles, à son corps nerveux, on se rappelle le Dieu des exercices gymniques, le Dieu de la palestre et du pugilat. Maître de l'éloquence, il lève la main ; messager de Zeus, il porte le casque et les talonnières à ailes ; conducteur des âmes, il tient le caducée.

Héphaïstos le boiteux s'est bronzé au feu ardent des forges. Ses traits durs et énergiques s'harmonisent merveilleusement avec cette face sombre où brille l'éclair du génie. On voit peu sa difformité, et, béquille grandiose, il s'appuie noblement sur le marteau à long manche qui l'a aidé dans l'œuvre gigantesque du bouclier d'Akhille.

Cette Divinité farouche et sinistre, c'est Arès; Arès le terrible, Arès mortel aux hommes, Arès aime-sang, Arès souillé de meurtres; Arès qui brandit la lance, qui brise les boucliers, qui fracasse les casques! Il préside aux combats. Ses oreilles se plaisent aux clameurs des combattants, aux hurle-

ments de douleur et de désespoir des vaincus, aux cris de joie et d'orgueil des vainqueurs, au tumulte de la bataille. Dieu du carnage, il vit dans le carnage; il savoure le retentissement funèbre des armes d'un guerrier qui tombe mort; il aime le cliquetis des glaives avec les glaives, le choc des javelines contre les boucliers, les bruissements sinistres des piques contre les piques. Ses yeux se repaissent de rouge à la vue des têtes fendues, des poitrines trouées, des bras tranchés. Lui-même prend part aux boucheries. Il tue. Il tue avec ivresse, avec rage. Dans le combat des Dieux du IXe chant de l'*Iliade*, Athéné, son antagoniste, lui lance un bloc de rocher : « Il tombe, et son corps couvre sept arpents de terrain. » Ses yeux, sombres et enfoncés, étincellent dans la nuit comme une braise rouge. Quoique presque entièrement couverts par la luisante visière de son casque d'airain, ils jettent des regards de feu aussi terribles que les coups de son glaive, destructeur des humains.

Héraklès, le géant porte-ciel, le glorieux fils d'Alkmène, est l'incarnation de la force. Sa petite tête si énergique, aux rides accentuées, aux cheveux crépus, à la barbe rude, pose sur un véritable cou de taureau, court, large et musculeux; massif et imposant comme le fût brisé d'une

colonne de marbre, épais et solide comme la poutre ferrée d'un bélier mouvant. Sa poitrine se dilate largement ; les muscles pectoraux y font relief. Chair de granit, ses bras et ses jambes, couverts à l'endroit des grands muscles de rebondissures charnues et d'apparentes gibbosités, annoncent une vigueur inouïe, une force sans nom. Héros des premiers âges, il ne possède pas les armes perfectionnées d'Arès, la cuirasse impénétrable, le casque à aigrette d'or, le bouclier éclatant au soleil, la longue pique d'airain, le large et pesant glaive. Il les dédaigne. Qu'en ferait-il, ce Dieu si fort? elles sont inutiles à sa force. Son arme, c'est le premier objet vu : c'est une roche qu'il arrache de son alvéole granitique, et dont il se sert comme d'un disque gigantesque ; c'est la maîtresse branche d'un hêtre qu'il courbe dans sa main puissante et dont il forme l'arc scythe ; c'est le tronc noueux d'un chêne séculaire qu'il déracine et dont il fait une massue. Voilà les armes dignes de lui, qu'il ne doit qu'à lui. Souffre-t-il du froid, il étrangle un lion de ses doigts de fer, et la peau rugueuse du monstre écorché devient son manteau. Sent-il la faim, il assomme un bœuf, et, Gargantua divin, héros homérique et rabelaisien, il le mange après le

sacrifice. La soif le tourmente-t-elle, il vide d'un trait, d'une seule gorgée, une source profonde.

Appuyé solidement sur sa massue, Héraklès est l'idéal de la beauté virile dans la force, de même que Phoibos est l'idéal de la beauté virile dans la grâce. Au-dessus d'eux, les dépassant de cent coudées, rayonne Zeus, idéal majestueux de la beauté virile dans la pensée.

On retrouve dans certaines Déesses, mais féminisés, les mêmes types de beauté qu'on a déjà vus dans les Dieux. Et, par un singulier hasard, ces types si caractérisés de la beauté dans ses trois expressions principales : la force, la grâce, la pensée, frappent surtout dans les trois Déesses qui concoururent sur le mont Ida pour obtenir la pomme de discorde tenue par l'expert Alexandre.

Dans l'altière Héra qui siége à côté de Zeus, au-dessus d'une nuée d'or ; dans cette femme grande et belle, aux yeux calmes, bien fendus en amande, à la chevelure épaisse et soyeuse couronnée d'un large bandeau d'or, vêtue d'une tunique ne laissant voir que ses bras dont l'excessive robustesse n'empêche pas l'excessive blancheur et que son col fort et mat comme un bloc d'ivoire vert, on reconnaît la force et la fierté d'Héraklès.

Dans Aphrodite, née de l'écume de la mer, qui,

entourée de Tritons sonnant des trompes retentissantes, et d'Amours voltigeant dans les airs au milieu d'essaims de colombes, émerge des flots écumants et montre au monde son front si pur, ses yeux si doux dont les regards sont des caresses, ses sourcils tracés avec un crayon divin, son menton où s'ouvre imperceptiblement une mignarde fossette, ses cheveux d'or qui ondulent en dépit de l'eau dont ils sont imprégnés, sa gorge moulée, la blancheur vivante de sa chair, et tant d'autres charmes rendus pudiques par la beauté, on retrouve la grâce et la perfection d'Apollon.

La grande figure contemplative d'Athéné aux traits calmes et sévères rappelle la majesté et la puissance de Zeus. La Déesse aux yeux pers, ainsi que la conçut Phidias, est coiffée d'un casque à ailes triangulaires, orné de hiboux symboliques ; ce casque sans visière laisse passer deux larges bandeaux ondulés, qui bordent le front, forment cadre à l'ovale du visage et se terminent en deux longues boucles tombant sur le cou nu. Sa tête pleine de grandeur émeut et paralyse. On devient de pierre devant sa sublimité. Ses yeux si expressifs, quoique sans prunelles, vagues, réfléchis, interrogatifs feraient songer toujours. Son menton, un peu accusé en avant, tout en conservant l'admirable pureté du

type grec, indique la volonté, forte et immuable. Sur ses deux épaules, hautes et nerveuses, s'accroche la peau écailleuse des serpents qui forment l'égide. L'arme divine descend sur la poitrine très-bombée en séparant les deux seins qu'elle couvre entièrement, et se réunit seulement à mi-taille, au-dessous du sternum, par la terrifiante tête de Méduse. Dans l'échancrure que découpe l'égide, on aperçoit la tunique spartiate, sans manches, recouverte par un peplos qui, attaché sur l'épaule gauche, se déroule en plis majestueux, glisse sur les hanches étroites, et s'arrête à ses pieds, montés sur des sandales aux épaisses semelles tout historiées. Sveltes et robustes, les bras de la Déesse sont nus. Les doigts effilés de sa main droite s'appuient sur une lance dont la hampe, fichée verticalement, se perd dans les plis sinueux d'un serpent qui se roule à ses pieds ; sa main gauche tient la statuette d'une Victoire ailée. Derrière Athéné, un immense bouclier ovale au centre duquel grimace la tête de Méduse, à moitié cachée par les grandes ailes d'un sphinx.

Et Artémis, la virago olympienne qu'on se représente si diversement? Tantôt, Divinité lunaire, elle paraît un spectre aux formes vagues, enveloppée dans les plis aériens d'une longue tunique, qui se

réunissant au voile, sous la transparence duquel se dessine sa tête, la couvre entièrement : sa main porte une torche incandescente, et au-dessus de la fille de Latone brille le croissant qui éclaire dans la nuit. Tantôt, Déesse de la chasse, sa courte tunique, retroussée au-dessus des genoux, dégage le haut de sa poitrine, son cou si noble, et sa tête au front large et aux grands yeux, qui respirent la hardiesse et la liberté, ceinte d'un épais bandeau noir et ondulé formant diadème. C'est ainsi que, précédée de lévriers féroces, aux longs museaux en pointe, elle parcourt rapidement les bois épineux et branchus, les vallons embaumés et les sommets arides du Taygète, brandissant son épieu ou lançant avec son arc des flèches forgées par les Cyclopes. Souvent, pour se reposer des fatigues fortifiantes de la chasse, elle dégrafe sa tunique, la laisse s'épandre à terre, cachant ses armes; elle ôte ses cothurnes, qui protégent ses pieds divins contre les cailloux et les ronces, et se plonge avec délices dans les ondes cristallines et caressantes d'une source qu'ombragent des myrtes fleuris et des chênes centenaires. Entourant la Déesse apparaissent vingt Nymphes, chastes filles du vieil Amnysos, Fleuve de Krète. Celles-ci se baignent avec Artémis, celles-là regardent les baigneuses ; d'au-

tres suspendent leurs arcs et leurs carquois aux branches feuillues des arbres, nuancés par le soleil, tandis que leurs compagnes s'avancent au loin pour voir si quelque téméraire ne vient pas, comme Aktéôn, surprendre le secret de leur beauté.

Et Déméter la nourrissante, aux traits doux et graves, chastement drapée, s'appuyant sur un sceptre lisse. Déesse de la terre et des moissons, ayant pour attributs les fruits de la terre et les produits des moissons : bouquets d'épis, gerbes jaunies et gracieusement inclinées, fruits savoureux aux mille formes, fleurs odorantes aux mille couleurs. Et Perséphone, sa fille chérie, reparaissant, en s'élevant du sein des enfers, entourée d'une meute de chiens noirs bramant des hurlements sinistres, avec un narcisse dans une main, un sceptre ou une grenade dans l'autre. Et les Grâces, groupe charmant, quelquefois voilées comme des vierges, quelquefois nues comme des courtisanes ; toujours chastes et toujours pures. Et les neuf Muses ayant toutes un charme différent, une grâce autre, un attrait singulier. Et Hébé aux beaux pieds, la personnification de la jeunesse, l'adorable échanson des Dieux, le gracieux majordome de l'Olympe. Et Iris, qui partage avec Hermès les pénibles mais glo-

rieuses fonctions de messager de Zeus, et qui sans cesse, glissant sur l'arc-en-ciel, buvant de l'azur, vole des cimes de l'Olympe aux sommets de l'Ida, des sombres demeures de Hadès aux fertiles plaines de Troie, des profondeurs des eaux aux altéités du ciel. Et les Nymphes, Okéanides, Hamadryades, Naïades, Oréades, Néréïdes, Krénées, Limnokides, Hyleores, aux chevelures vert-de-mer, farouches et pudiques, qu'effraie le moindre regard d'un mortel. Et les Fleuves vénérables, à barbe blanche dégouttante d'eau. Et les Tritons aux conques vibrantes, dont les corps d'hommes se terminent sous les flots glauques de la mer en double queue de poisson. Et les Vents portant tous pour attributs ce que produit leur souffle. Et les Brises parfumées, douces filles de Zéphyre. Et les Centaures, qui prennent les plus belles formes du cheval : le corps et les plus belles formes de l'homme : la tête barbue. Et les Satyres entr'ouvrant leurs larges lèvres rouges pour montrer l'émail brillant de leurs dents. Et les Sirènes, charmantes et dangereuses, hétaïres de l'empire aqueux, à la voix pleine d'harmonie, aux regards magnétiques, aux sourires d'aimant, qui chantent des hymnes d'amour et qui attirent vers elles les nautonniers qu'elles veulent tuer.

Et Eros, le bel adolescent qui marche sur les roses, aux yeux couverts d'un bandeau, aux formes juvéniles, aux grandes ailes diaprées, où se mêlent l'or, l'azur et la pourpre. Doux et cruel, véritable expression de l'amour, il se plaît à faire souffrir ceux qu'il aime. Sa puissance est infinie. « Il règne, dit Sophokles, sur les mers et dans la cabane du berger : nul parmi les Dieux immortels, ni parmi les hommes, dont la vie est comptée, n'échappe à ses traits. » Il a pour armes, comme un poignard à deux tranchants, des flèches de deux sortes : les unes, d'or, inspirent l'amour ; les autres, de plomb, font naître la haine. Avec sa torche à flammes rouges, il embrase l'univers, dont, dans les théogonies primitives, presque admises par la philosophie naturaliste, il est le créateur comme principe de tout. Aristophane, dans l'hymne de gloire que chantent les Oiseaux, exprime cette croyance avec une grandeur d'idées, un charme d'expressions, une mélodie de mots intraduisibles : « Dans le principe, le Khaos, la Nuit, le sombre Erèbe et le profond Tartare existaient seuls. La terre, l'air, le ciel n'étaient pas. Au sein des abîmes infinis de l'Erèbe, la Nuit aux noires ailes pondit un œuf sans germe duquel, après de longues années accomplies, sortit l'Amour charmant,

aux étincelantes ailes d'or, rapides comme les tourbillons du vent d'orage. Il s'unit dans le Tartare au sombre Khaos ailé comme lui, et engendra notre race qui vit le jour la première. Avant que l'Amour eût uni tous les principes du monde, la race des Dieux immortels n'était pas : c'est de ses embrassements que naquirent le ciel, l'océan, la terre et la race impérissable des Dieux qui vivent heureux. Ainsi nous sommes plus antiques que ceux qui habitent le mont Olympe. Nous sommes nés de l'Amour; mille preuves visibles le montrent : nous avons des ailes et nous prêtons aide aux amants. »

VI

Avec des types aussi souverainement beaux à figurer, il n'est pas étonnant que les artistes hellènes aient atteint l'idéal suprême de la Beauté.

A ces mêmes types, les Étrusques et les Romains durent d'être les deux peuples de l'antiquité qui s'approchèrent le plus de la perfection grecque dans les arts d'imitation. Si l'art étrusque et l'art romain suivent immédiatement l'art grec, c'est que l'Étrurie et Rome eurent à peu près la

même religion que les Hellènes. S'ils ne l'égalent pas, c'est que les Étrusques ne connurent le polythéisme qu'à son état de formation; c'est que les Romains ne connurent le polythéisme qu'à son état de décadence.

Les colonies pélasgiques qui émigrèrent et vinrent s'établir en Étrurie quittèrent le sol de la Grèce longtemps avant la période historique, plus de trois cents ans avant Homère. La religion alors se formait. Le polythéisme était embryonnaire. Les mythes historiques se mêlaient aux croyances physiques; les attributions de chaque Divinité se confondaient entre elles; les artistes n'étaient point venus donner à chaque Dieu sa figure propre. C'était encore le chaos. La lumière n'avait pas jailli.

Ces colonies portèrent donc en Étrurie le polythéisme, mais à l'état où elles l'avaient pris en Grèce. De plus, dans le cours de leurs transmigrations, dans leurs combats, ils perdirent évidemment certains mythes, certaines Divinités. Le polythéisme des Étrusques est bien moins complet, bien moins étendu, bien moins multiple que celui des Grecs. Leur caractère était sombre, triste, mystérieux; ils gardèrent toujours dans leurs figures de Dieux le symbolisme dont les ar-

tistes grecs s'affranchirent peu à peu. Ainsi, pour montrer qu'elles avaient la puissance de voler dans les airs, de courir aussi vite que la pensée, toutes leurs Divinités portaient des ailes, ornements dont ne se montrèrent jamais prodigues les artistes hellènes ; pour rappeler qu'Apollon garda les brebis chez le roi Admète, ils couvraient la tête du Dieu d'un énorme chapeau, dont les bords rabattus tombaient presque sur ses épaules. Les Étrusques, dit Cicéron, s'appliquaient aux sciences divinatoires. Leurs livres sacrés glaçaient d'effroi ceux qui les consultaient. On prétend que l'Étrurie est la mère de la superstition. Comme les Égyptiens, avec lesquels d'ailleurs ils ont plus d'une affinité, les Étrusques employèrent surtout leurs artistes à l'art mortuaire, à la décoration des tombeaux, des vases funéraires, des urnes sépulcrales. Habitués à traiter le genre funèbre, ils ne purent jamais s'en délivrer, même quand ils le désirèrent. Toujours les figures de l'art étrusque, qui émeuvent par leur grand caractère, par leur expression de tristesse et de beauté sombre, par leur rigidité parfaite de contour, par leur sévère harmonie de tons, manquent de cette grâce, de cette sérénité souriante, de ce calme souverain, apanages absolus, non exclusifs, de l'art grec.

Comme les Spartiates, tout entiers à la guerre, aux mœurs austères, n'ayant d'autre culte que la gloire, d'autre bien que la patrie, jusqu'à Jules César les Romains possédèrent bien peu de poëtes. Comment auraient-ils eu des peintres et des statuaires? La poésie précède toujours les arts plastiques; qu'on se reporte aux premiers temps de la Grèce. A la vérité, César venu, Rome eut des poëtes et des artistes, mais il était trop tard : elle n'avait plus de religion. La philosophie, qui depuis cinq siècles ébranlait les mythes des poëtes, les avait enfin renversés radicalement et se carrait sur leurs décombres.

Toutes les sectes de philosophes, platoniciens, péripatéticiens, pythagoriciens, cyniques, épicuriens, stoïciens, avaient apporté à Rome, de la Grèce dégénérée, le scepticisme sous toutes ses formes, sous tous ses déguisements. Ils préparaient le christianisme, qui n'eut plus à combattre une chose concrète, le paganisme, mais une chose abstraite, la philosophie. Au siècle d'Auguste, comme ces poëtes qui ne croyaient pas aux Dieux qu'ils chantaient, les artistes ne croyaient pas aux Dieux qu'ils représentaient. C'est toute la différence qui existe entre les Grecs et les Romains. Les Grecs avaient la foi qui les animait, qui les enfiévrait,

qui donnait du feu à leurs œuvres ; les Romains avaient le doute qui les décourageait, qui ne leur inspirait que des enthousiasmes factices, qui les forçait à mentir dans leurs vers, à mentir dans leurs marbres. Homère est supérieur à Virgile. Dans le premier chant de l'*Iliade* le chantre épique invoque une Muse à laquelle il croit ; dans le premier chant de l'*Énéide*, le poëte invoque une Muse dont il n'admet pas l'existence. Le premier est ému en écrivant, le second est calme ; le premier frémit comme la Pythonisse sur le trépied sacré, le second se balance nonchalamment sur sa chaise ; le premier croit au génie qui lui vient des Dieux, le second ne croit qu'au talent qu'il a acquis lui-même. Ainsi pour Hésiode et pour Ovide, pour Pindare et pour Horace, pour Euripide et pour Sénèque, pour l'Art grec et pour l'Art romain.

VII

Le polythéisme grec a vaincu le polythéisme bizarre des Égyptiens, le sabéisme sauvage des Perses, le panthéisme obscur et mystique des Hindous, le monothéisme despotique des Hébreux et le patriotisme rigide et exagéré des Romains. Il a

conquis sans peine sur tous ces cultes le titre d'essentielle religion de l'Art. Devant lui est encore un ennemi puissant; ennemi qui a renversé ses dogmes et ses dieux ; ennemi qui veut s'emparer de son antique suprématie dans l'Art; ennemi qui s'irrite de revoir les Dieux d'Homère et de Phidias, tués par lui il y a dix-huit siècles, renaître sans cesse dans les vers, dans les statues, dans les tableaux : le christianisme; le christianisme, qui n'a anéanti que l'âme de l'hellénisme, qui n'en a pas tué le corps ; le christianisme, dont les apôtres ont facilement dissipé les symboles du polythéisme; le christianisme, dont les apôtres, malgré leurs anathèmes, leurs malédictions, leurs menaces perpétuelles, n'ont fait qu'enlever la poussière épandue sur les marbres de Phidias et de Praxitèles.

Ce splendide champ clos, où sont en présence l'Art païen et l'Art chrétien, est éternellement ouvert à tous ceux qui veulent se faire les tenants de ces deux causes également sublimes à soutenir, à tous ceux qui veulent rompre une lance pour la statue de Zeus ou pour la figure de Jésus, à tous ceux qui veulent entamer un tournoi esthétique, défendant l'Olympe ou défendant le Calvaire. Champion du paganisme, car je crois combattre pour la cause du Beau, j'entre fermement dans la

lice en invoquant la statue d'Athéné, éternelle sagesse et éternelle justice.

La mission primordiale de l'Art est-elle de représenter la forme ou d'exprimer le sentiment? Sans aucun doute, puisqu'il s'adresse plutôt aux yeux qu'à l'âme, l'Art doit s'inquiéter de la forme avant de penser au sentiment. La cause est donc jugée : l'idéal païen était de représenter les belles formes; l'idéal chrétien est d'exprimer les grands sentiments.

Chaque Dieu antique était l'expression admirable d'un genre de beauté, d'une perfection physique; le Christ, la Vierge, la Madeleine, toutes les figures de l'Évangile, sont l'expression sublime d'un sentiment, d'une perfection psychique. On connaît la force d'Héraklès, la grâce d'Aphrodite, l'élégance d'Apollon; on sait la résignation de Jésus, l'ineffable douceur de Marie, l'espérance de Madeleine repentie. Comparez *le Banquet des Dieux* de Raphaël, — œuvre que Polygnote ou Apelles eussent bien mieux faite, — et *la Cène*, de Léonard de Vinci. Dans *la Cène*, Léonard a exprimé avec toute la force de son génie les sentiments qui assiégent les treize personnages : la foi, le doute, le calme, la confusion, l'inquiétude, l'indécision; mais a-t-il donné à chacun de ces apôtres une

forme différente ? Non. Otez-leur la physionomie, et ce sont tous les mêmes types de Juifs. Et Vinci a bien compris son sujet. Qu'importent les traits de Judas? c'est sa confusion qu'il faut montrer. Qu'importe la figure de Pierre ? c'est son indignation dénégative qu'on doit faire voir. Dans *le Banquet*, au contraire, Raphaël a cherché à peindre toutes les beautés corporelles des Divinités olympiennes, sans négliger pour cela d'illuminer leurs têtes superbes du rayonnement de la pensée ; car ce serait faire preuve de son absolue ignorance du caractère des Dieux antiques, que de prétendre que leurs traits, d'une perfection idéale, ne reflètent pas aussi leurs pensées et leurs passions. Seulement, chez les Grecs, le sentiment vient en second, après la forme, dont il est le complément et, si j'osais dire, la déduction rationnelle ; tandis que, chez les chrétiens, non-seulement le sentiment vient en premier, mais encore il vient seul, dédaignant la forme. L'idéal chrétien dédaigne la forme ; eh bien, il ne l'a pas. Jésus, la plus grande, ou, à mieux s'exprimer, la seule figure divine de l'Évangile, n'a pas la beauté parfaite : il a la grandeur intellectuelle, mais il n'a ni la grâce ni la force plastiques. Le Christ n'est pas représentable : chacun s'est formé de lui

un idéal que n'atteindra pas le pinceau, que détruira le ciseau. La physiologie est impuissante à saisir sa beauté; seule la psychologie peut y entrer et s'en pénétrer. L'Art ne peut pas montrer sa grande figure agonisante; c'est à la Poésie et à la Philosophie de la faire comprendre. Et comme toujours, M. Paul de Saint-Victor a parlé en maître quand il a formulé cette sentence que je voudrais voir, gravée sur le marbre, placer dans les ateliers : « La vie en peinture, qu'elle s'exprime par la richesse du contour ou par l'énergie du mouvement, vaut mieux que la plus intellectuelle agonie. — L'art finit où la philosophie commence. Où l'écrivain pourrait prendre sa plume, le peintre doit laisser tomber son pinceau. »

Rationnel, obéissant à la loi suprême du beau, l'art païen est matérialiste; méprisant la forme, ne la considérant que comme secondaire, l'art chrétien sera toujours spiritualiste.

De plus, dans le spiritualisme trop exclusif du christianisme, le sentiment qui domine, à la représentation duquel doit surtout s'appliquer l'artiste chrétien, c'est la douleur.

La douleur, accessoire dans la religion d'Homère, est la base de la religion du Christ. Tous, apôtres et martyrs, saints et croyants, le Dieu lui-

même, souffrent, sont persécutés, meurent dans des tortures variées, ingénieusement inventées pour réveiller un peu les yeux blasés des Romains. — Avouons que, dans la suite, les chrétiens rendirent avec usure aux païens ce que les païens leur avaient fait endurer. Philippe II égale Néron ; Torquemada ne se lave même pas les mains comme Pilate. — Jésus, en consentant au supplice, donne l'exemple de la souffrance; il établit le pathétique (de πάθος, souffrance) à l'état de principe. Les artistes en abuseront de ce pathétique! Il nous a donné les faces grimaçantes et contorsionnées, les visages en larmes, les traits contractés, les teints jaunis et violacés, rougis et pâlis, les yeux écarquillés ou arqués douloureusement, les rides imprimées sur la chair. Toutes ces choses, qui expriment la souffrance physique ou la douleur morale, ne peuvent exister et émouvoir dans les productions de l'art qu'à force de génie. C'est une difficulté radicale à vaincre. Un tour de force en art est toujours chose pénible : qu'on se rappelle *la Flagellation*, la fulgurante composition du Titien. D'ailleurs, l'idée de souffrance ôte l'idée de grandeur. La douleur donne la résignation, mais retire la majesté. Notre imagination, très-terre-à-terre, je l'accorde, ne conçoit pas un

Dieu souffrant. Sur la croix, Jésus n'est plus Dieu, il n'est plus l'homme-Dieu, il est homme. Nous le plaignons; nous ne l'adorons pas. Il nous émeut tristement; il ne nous frappe pas de vénération. Les yeux levés au ciel implorent son Père; ils lui ôtent sa majesté divine. — Un Dieu ne demande pas la puissance. Il l'a en lui. — Jésus subit une condamnation. — Un Dieu ne peut rien subir. — La théologie nous dira que cette condamnation c'est lui, Jésus, qui l'a demandée. Le bon sens étroit de notre matérialisme artistique répondra qu'un Dieu ne doit pas être même dans la possibilité d'endurer la moindre souffrance. Quand le Sauveur tombe, écrasé sous le poids de la croix infamante, ne dément-il pas sa divinité? Lorsque, dans son agonie, il demande à boire, ne la dément-il pas encore? Si un peintre nous montre cet homme porté au tombeau dans toute la vigueur de ses trente ans, encore que l'esprit sache que ce Dieu va ressusciter après trois jours, l'œil ne veut pas croire que ce cadavre soit divin.

Les Grecs avaient compris combien la douleur porte obstacle à la beauté et à la majesté. Dans ses représentations, Zeus ne souffre jamais; jamais il n'implore; toujours il est debout, défiant les Titans révoltés, les Dieux qui s'agitent

contre lui et la grande race des mortels. Ils poussaient si loin cette horreur de la souffrance, qu'ils considéraient comme indécent de pleurer en public. « Femmes, cachez vos larmes, » dit Sophokles. Pour obéir à ce principe d'absolue sérénité, dans son tableau du *Sacrifice d'Iphigénie*, Timanthe cache d'un voile la tête auguste d'Agamemnon, afin de ne pas manquer à la dignité royale en la représentant en larmes, abattue, ne pouvant vaincre l'affliction. Aussi, dans les œuvres de l'art antique, non-seulement dans celles dont les sujets olympiens, demandant le calme et la majesté de la puissance, excluaient impérieusement la douleur, mais encore dans celles dont les sujets plus humains étaient empruntés à la légende et à l'histoire, on en compte à grand'peine trois ou quatre où l'artiste ait cherché à exprimer ce sentiment, parmi lesquelles le *Sacrifice d'Iphigénie*, de Timanthe, que nous venons de nommer, le *Laokoon*, et le groupe de Skopas, représentant Niobé assistant au massacre de ses enfants. Encore, dans le *Laokoon*, cet homme conserve-t-il au milieu de ses tortures, qu'avivent cruellement celles de ses fils, un calme presque grandiose. Il ne laisse pas trop voir sa souffrance ; comme Prométhée, il la renferme et la tient cachée dans sa grande âme.

Tout vaincu qu'il est, il n'est pas résigné, mais menaçant. La résignation est une faiblesse indigne de lui. Pareil au grand châtié du mont Caucase, il attend l'arrivée du messie Héraklès. Quant à la *Niobé* de Skopas, œuvre de la décadence, Plutarque, qui regardait comme indigne de l'Art l'*Ajax furieux* et la *Médée* de Timomaque, qui les condamnait sans appel, Plutarque eût-il pardonné à cette profusion d'agonisants?

Indépendamment de la différence totale du matérialisme de l'Art païen, qui s'attachait à la forme, et du spiritualisme de l'Art chrétien, qui vise au sentiment, la loi du premier était d'atteindre au Beau par l'expression du calme, la sérénité du bonheur complet, conditions essentielles de l'harmonie; la loi du second est d'atteindre au Beau par l'expression de l'inquiétude, de l'agitation, de la douleur résignée, causes inévitables du tourmenté et du manque d'ordre des compositions modernes. M. Victor de Laprade l'a admirablement dit : « En résumé, l'art moderne, et j'entends par là celui du moyen âge et le nôtre, n'a pas fait autre chose que d'ajouter quelques rides à la beauté sereine et calme, à l'adorable jeunesse des types grecs. »

A côté de ces obstacles invincibles de l'Art chré-

tien pour le Beau absolu : le mépris de la forme et l'expression de la douleur, s'en montre un autre, conséquence inévitable du monothéisme : le peu de variétés de types qu'offre le christianisme.

La vie de Jésus, il est vrai, fourmille de sujets picturaux. Aussi depuis l'*Annonciation*, — Tintoret, — jusqu'à l'*Adoration des Mages*, — Rubens, — jusqu'à la *Fuite en Égypte*, — Véronèse ; — depuis la *Cène*, — Léonard de Vinci, — jusqu'au *Jardin des Oliviers*, — Guido-Reni, — jusqu'à la *Flagellation*, — Titien ; — depuis l'*Élévation* jusqu'à la *Descente de la Croix*, — Rubens, — jusqu'à la *Mise au Tombeau*, — Titien, tout a servi aux peintres. Ils n'ont omis, je ne lis pas les Évangiles, je me souviens des musées, ni les *Vendeurs du Temple*, — Tintoret, — ni la *Discussion avec les Docteurs de la Loi*, — Ingres, — ni le *Repas chez Simon*, — Jouvenet, — ni les *Noces de Cana*, — Véronèse, — ni la *Résurrection de Lazare*, — Rembrandt, — ni la *Femme adultère*, — Otto Vaenius. Mais c'est toujours cette même figure du Christ qui reparaît éternellement, dominant tout le tableau.

Les artistes chrétiens ont créé un autre type pour accompagner celui-ci ; un type vraiment divin, d'une douceur ineffable, d'une grâce charmante et vénérable ; type unique de la grandeur du sentiment

maternel, type sublime de la vénération aimante, de l'amour respectueux : Marie, la Vierge, qui aime Jésus comme son enfant, qui l'adore comme son Dieu. Cet idéal sublime et mystérieux, où se rencontrent, par un miracle, les deux plus beaux sentiments de la femme : l'innocence et la maternité, cet idéal réalisé par les artistes chrétiens, manque absolument, il faut l'avouer, à la richesse artistique, à la profusion de types idéals, à la multiplicité étonnante des caractères de beauté physique du polythéisme grec. Mais réfléchissons bien, et tout en regrettant, en vrai artiste, que cette figure admirable n'ait pas d'équivalent dans les œuvres de Phidias et de Polyklète, nous serons forcés de convenir qu'elle manque, parce qu'elle ne devait pas exister. Marie, apothéose jamais assez adorable du plus beau sentiment de la femme, n'a rien de divin en elle. Ce rayonnement céleste qui l'éclaire, cette auréole de soleil qui la caresse, on sent bien qu'il lui vient de l'enfant-Dieu qui joue à ses pieds ou qu'elle allaite, qu'il descend sur elle émanant de la Trinité resplendissante. Elle n'est pas lumière elle-même, comme Athéné ou comme Héra ; elle n'est que la réverbération, que le reflet de la lumière. La prière que nous lui adressons : ***Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis,*** n'infirme-t-elle pas sa puis-

sance et sa divinité? Marie est notre intercesseur auprès de Dieu; elle n'est pas la dispensatrice de la grâce. Elle est une sainte, non une Divinité, Une Vierge de Raphaël nous charme, nous plonge dans une douce extase, nous inspire les plus grands sentiments de piété, de bonté, de charité; elle ne nous émeut pas subitement comme l'*Athéné* de Phidias. Nous aimerons Marie; nous ne l'adorerons pas. Remettons-nous en vue l'*Assomption* du Titien : c'est l'instant où la femme, transfigurée, perd sa figure terrestre et prend son caractère céleste. La transformation s'accomplit dans une extase divine qui rend admirablement ce mystère; mais, par cela même que la Vierge est plongée dans l'extase, elle perd toute sa grandeur et toute sa majesté. Ainsi pour tous les saints et pour toutes les saintes de l'art chrétien. L'extase, étant une véritable prostration, une jouissance divine, un anéantissement sublime, que l'on obtient par l'oubli de toute chose humaine, non-seulement par la macération de la chair, mais encore par la macération de la pensée, par l'annihilation de tout jugement et de toute réflexion, enlève absolument la majesté. L'extase est une victoire en même temps qu'une défaite; on est vaincu, brisé, écrasé par la vue de

Dieu. Les Divinités olympiennes sont invincibles. Si elles produisent l'extase, elles ne la ressentent pas.

La supériorité, inniable pour moi, du polythéisme hellénique sur la religion de Jésus consiste donc aussi en ce que ses Dieux fournissaient assez d'expressions diverses de la beauté pour contenter le tempérament de chaque artiste, pour réaliser toutes ses aspirations idéales. Un Grec se sentait-il apte à rendre la majesté, la réflexion, la puissance, il sculptait Zeus, Athéné ou Héra ; un autre était-il attiré par le charme et par la grâce, il peignait Apollon, Eros ou Aphrodite ; celui-ci, d'un caractère sombre, nourri des mâles lectures de Tyrtée et d'Alkée, s'appliquera à exprimer les grandeurs sombres d'Arès, d'Héphaïstos et de Hadès ; celui-là, enjoué, sachant par cœur Anakréon et Sapho, représentera Dionysos et son joyeux cortége ; pour cet autre enfin, la force musculaire sera-t-elle l'idéal de la beauté virile, Héraklès sera son inspirateur, son modèle et sa création.

Les pauvres artistes chrétiens, au contraire, sont parqués bien à l'étroit dans le monothéisme. Quand ils auront représenté la douleur résignée du Christ souffrant, la majesté un peu dogmatique du Christ enseignant, la grâce ineffable de la Vierge, il leur

faudra éternellement recommencer à peindre les mêmes expressions — qui oserait nier que toutes les Vierges de Raphaël ne se ressemblent, qu'elles s'appellent *à la Chaise* ou *au Donatère, au Rideau* ou *au Linge?* — ou chercher à assouvir leur tempérament artistique dans un sujet étranger au christianisme, dans l'histoire ou dans la mythologie. Que, pareil au Grec que nous venons de décrire, un artiste chrétien veuille peindre l'idéal de la force, il sera forcé de retourner à Héraklès, ou encore, s'il veut à toute force un sujet sacré, il prendra Samson, le héros biblique. Mais, dans Samson, malgré un développement du système musculaire à la Michel-Ange, il ne nous montrera jamais qu'un homme fort. Dans Héraklès, les artistes grecs nous montraient le Dieu de la Force.

VI

Un parallèle est-il à tenter entre les quelques figures picturales dont dispose la religion du Christ, et la multiplicité de types que possède le polythéisme? Ce sera vaincre non par la raison, mais par la force; non par la beauté, mais par le grand nombre. Qu'on admette même, ce que je

nie entièrement, que le Christ soit plus beau dans le sens artistique que Zeus, que la Vierge soit plus belle qu'Athéné, que reste-t-il au polythéisme? Un nombre infini de Dieux entièrement dissemblables les uns des autres, comme caractère psychique et comme formes physiques; et parmi tous ces Dieux, pas un seul de qui la vie ne fournisse autant de sujets aux artistes que celle de Jésus; et chacun d'eux a vécu plusieurs vies : l'une célébrée dans les hymnes orphiques, l'autre dans les vers d'Homère, celle-la chantée par Hésiode ou par Pindare, celle-ci racontée par Hérodote ou par Platon. Que reste-t-il au christianisme? Dieu, le Père tout-puissant, qu'on n'a jamais osé représenter, fidèle à ses commandements du mont Sinaï; la colombe mystique, symbole presque invisible dans un tableau de la troisième personne de la Trinité; le Satan cornu des enfers, moins beau, moins imposant mille fois, avec sa face grimaçante et sardonique, que l'Hadès et que le Minos du Tartare antique; puis les fantaisies irreprésentables des visions apocalyptiques; puis les péchés capitaux et les vertus théologales qui sont des symboles, qui ne sont que des symboles (1) ; puis les Angelots et les

(1) Les Dieux antiques, presque tous symboliques à leur origine, se dépouillèrent bien vite du symbolisme. Dès que les

Séraphins, résurrections des Amours païens; enfin les Diables cornus et grimaçants, tout noirs, aux yeux verts, aux ailes de chauves-souris, aux longues queues à sinuosités ophidiennes, qui remplacent dans l'orthodoxie les Furies du paganisme. Certes, les Euménides étaient effrayantes, puisque à la représentation du drame d'Æskhyle des femmes accouchèrent de peur, seulement en voyant leurs images, mais elles restaient belles dans leur horreur et aucunement grotesques. Que j'aime bien mieux Jean Goujon sculptant son admirable Méduse en cherchant dans son esprit, comme aurait pu le faire Phidias, une tête inspirant à la fois l'effroi et l'admiration, que Léonard de Vinci qui, pour peindre une Gorgone sur la rondache d'un paysan, s'enferme huit jours dans une chambre où il a rassemblé les animaux les plus hideux et les plus immondes : crapauds, hiboux, brochets, étoiles de mer, rats, scorpions, araignées, graissets,

poëtes les eurent fait vivre de la vie humaine, dès qu'ils leur eurent donné des pensées humaines et des passions humaines, dès que les artistes les eurent revêtus de formes humaines, ils devinrent Dieux, ils devinrent hommes. Les symboles chrétiens, au contraire, ne sont que des images qui n'ont jamais vécu, qui n'ont jamais agi, qui n'ont jamais senti, qui n'ont jamais pensé. Ils n'existent que par les efforts de l'imagination, électrisée par la Foi.

chauves-souris, serpents, vipères, couleuvres et reptiles de toutes sortes! Voilà bien, et très-visible, la différence de l'art païen et de l'art chrétien : le premier veut la beauté même dans l'horreur, le second ne demande que l'horreur. Malgré la sveltesse, souvenir des Byzantins, de ses figures, Jean Goujon est un païen; malgré son naturalisme, Léonard est un chrétien.

Encore un autre chrétien, Michel-Ange. Quelle idée lui obsédait donc le cerveau, alors qu'en les sculptant il défigura les Parques antiques, toute jeunesse et toute beauté, pour faire d'elles trois sombres vieilles, trois sorcières sinistres, qui, croirait-on, vont, dans leur grandeur sauvage, prononcer les paroles fameuses que Shakespeare place dans la bouche de leurs sœurs, les sorcières des bruyères d'Écosse : « L'Horrible est beau; le Beau est horrible. » L'Horrible est beau, n'était-ce point là ton avis, ô farouche Buonarotti? L'Horrible est beau, ne pourrait-ce pas être la triste épigraphe de bien des œuvres de l'art moderne?

Chez les païens grecs, jusque dans les supplices du Tartare, la question de l'art domine. Quoi de mieux inventé, pour montrer l'effort des muscles, la tension des nerfs d'un géant, que ce Sisyphe, roulant avec effort jusque sur le sommet d'une

montagne cette lourde roche qui l'écrase? Arrivé en haut, pour être un instant sans marcher en vain il s'arc-boute de ses pieds ensanglantés contre les aspérités coupantes de pierres de grès qui se hérissent sur le chemin ; en vain il repousse avec ses bras meurtris, avec sa tête contusionnée, en vain il retient contre sa poitrine, tachetée de meurtrissures, le rocher fatal. La force de l'élément l'emporte sur la force humaine; le poids est plus fort que la volonté : l'énorme roche redescend, roulant avec fracas. Derrière elle part le brigand, entraîné à suivre son supplice comme le fer est entraîné à suivre l'aimant. Près de ce tableau tout moderne, qui aurait pu tenter Michel-Ange ou Delacroix, en voici un tout antique, digne d'Apelles et de Praxitèles : les cinquante Danaïdes harmonieusement groupées aux bords d'une source. Les unes, habillées de fins tissus, se baissent gracieusement pour remplir leurs longues urnes d'albâtre; les autres, charmantes dans leur nonchalance et leur douce mélancolie, précipitent le filet de cristal qui glisse des alabastrites et tombe au centre du tonneau. J'allais oublier les tentations de Tantale, qui peuvent inspirer des peintres de tableaux et des peintres de *grilles*.

Dans tout l'admirable poëme d'Alighieri, pas un

seul sujet pictural, si ce n'est Dante et Virgile auprès des poëtes anciens; idée qui rappelle plus les Champs-Élysées païens qu'elle ne montre l'Enfer chrétien. Représentera-t-on les hypocrites revêtus de chapes de plomb doré, les sorciers dont les têtes retournées à l'envers ne voient plus devant eux, Ulysse et Diomède changés en flammes à formes de langues, Bertrand de Born qui porte à la main sa tête coupée, les faux-monnayeurs rongés par une lèpre hideuse, les faussaires qui se mangent à belles dents, Lucifer qui dévore sans cesse les corps toujours renaissants de Judas, de Brutus et de Cassius, et les autres damnés, fouettés avec des vipères, tailladés à coups d'épée, qui bouillent dans la poix, noire, bourbeuse et fumante, comme une médecine de M. Purgon, ou gèlent sous une glace d'un transparent gris? On n'osera pas non plus figurer ces scènes du Purgatoire, les colériques condamnés à vivre dans l'obscurité, les luxurieux qui marchent dans des flammes. Le mysticisme obscur du Paradis inspirera encore moins. Quels sujets pour la peinture : ce bienheureux vole vers son étoile, cet élu est peint de diverses couleurs; celui-ci a un corps lumineux, celui-là est entouré de rayons; d'autres enfin, se groupant ingénieusement dans l'éther, forment et figurent les

symboles sacrés : l'Échelle de Jacob, l'Aigle, la Rose Mystique!

Cependant l'œuvre de Dante, savant théologien en même temps que grand poëte, est la vraie expression de la théologie mystique, de l'ascétisme sombre et du symbolisme diffus du moyen âge.

VIII

Après Jésus qui inonde la terre de grâce spirituelle, c'en est fait de la joie des yeux. Le visible perd sa splendeur dans l'invisible; le fini s'efface sous l'infini. Les regards quittent la terre pour s'élever au ciel; les yeux se ferment aux choses terrestres pour s'irradier dans les choses divines. On fuit la vie active; on s'abîme dans la contemplation. On cherche Dieu; on fuit l'homme. La pensée absorbe la vue; la forme se noie dans le sentiment. Aussi, influencé par le principe spiritualiste et douloureux du christianisme, l'Art tombe dans une léthargie à rêves d'or et d'azur, qui durera quinze siècles (1). Qu'on voie sur les

(1) « La sculpture et la peinture, dit M. Théophile Gautier, entraînées par la chute du polythéisme, s'éclipsent totalement;

œuvres si nombreuses du moyen âge, sur les enluminures des manuscrits, sur les frises des églises romanes, sur les statues des cathédrales gothiques, sur les vitraux des chapelles, sur les sculptures en bois, sur les ivoires, sur les émaux, sur les groupes polychromes, sur les ex-voto, sur les pierres sépulcrales, sur les fresques à la détrempe, sur les peintures sur panneaux, qu'on voie les types grossiers et repoussants, les figures mal bâties, les christs ultra-décharnés, les oiseaux baroques, les animaux fantastiques, les bêtes hybrides et immondes, les têtes communes ou ignobles, les jambes trop courtes, les bras trop longs, les torses sans relief et sans modelé, plaqués sur le ciel, minces comme des feuilles de papier, les mains grandes ouvertes, les pieds aplatis, scellés à terre, les vêtements empesés, les draperies à plis de bois, les couleurs crues, les tons qui se heurtent, les plans qui se confondent, les ombres oubliées ou qui prennent la place des lumières, les membres sans mouvement, les fronts sans pensée,

treize siècles s'écoulent depuis l'avénement de Jésus-Christ jusqu'à André Taffi et Cimabuë, qui ne font guère que reproduire les vieux poncifs byzantins; il faut encore cent ou deux cents ans pour sortir de l'imagerie à fond d'or et de la sculpture enfantine, dignes des Chinois et des sauvages. »

les yeux sans vie, tout cela étouffant sous un ciel sans air.

Les artistes chrétiens, qui sont pourtant naturalistes, ne surent pas regarder la nature, éblouis et aveuglés par les resplendissements de la foi. Ne se préoccupant pas de la beauté physique, ils crurent trouver la vérité dans un rigide et servile réalisme et ils ne trouvèrent que la caricature. Ils voyaient l'humanité, mais ils ne la connaissaient pas. Et quand ils voulaient rendre le sentiment par la forme, la forme et le sentiment qui ne peut s'exprimer que par la forme leur faisaient défaut à la fois. Leurs grandes aspirations venaient se briser contre l'implacable force passive de la matière qu'ils étaient impuissants à animer. Alors, ne pouvant atteindre au vrai, qu'ils rendaient en laid, ils se jetèrent dans des idéals de grâce ineffable; ils se créèrent des mondes factices et miroitants où la lumière remplace la couleur, où le corps distille l'âme, où la forme se transfigure en sentiment, où l'étoffe se vaporise en nuée azurée, où toutes les figures diaphanes et translucides semblent ne plus tenir à la terre et sont prêtes à s'envoler au paradis sur un nuage d'encens. C'est la grande heure de l'art chrétien; c'est l'heure où le bienheureux Giovanni da Fiesole apparaît, sa tête d'ange ceinte d'un

nimbe d'or. Cette heure ne durera pas longtemps. Raphaël va retrouver les effluences de lumière émanées du sanctuaire, les expressions célestes et les touches virginales du peintre béatifié. Lui aussi fera descendre des cieux ses vierges et ses anges, jusqu'au jour où l'antiquité lui apparaîtra comme une Pompeïa splendide. Magnanime revanche du paganisme, Raphaël prendra les types olympiens pour y incarner les figures de l'Évangile; car, pour le Sanzio lui-même, l'antiquité païenne fut la grande école.

La conception la plus originale, c'est-à-dire la plus caractéristique de ce moyen âge tout chrétien, c'est la Danse Macabre; œuvre hybride où se mêlent, contre le bon sens, le funèbre et le burlesque, l'effroi sans grandeur et le rire sans gaieté : quatre squelettes qui jouent, le premier de la harpe, le second du tambourin, le troisième du rebec, le dernier du chalumeau, précèdent une longue procession d'hommes et de femmes de tout âge et de toutes professions. Revêtues des costumes les plus divers, depuis l'armure du chevalier jusqu'à la saie du laboureur, jusqu'à la jacque du soldat, depuis le manteau de la reine jusqu'à la robe à longue queue de la châtelaine, jusqu'à la robe retroussée de la

paysanne, toutes ces figures voient surgir à leur côté un squelette souriant qui leur enjoint de le suivre; et qui, après avoir chanté un duo exprimant invariablement l'égalité devant le trépas, les entraîne au pays des morts. Fermant la marche, montée sur un grand cheval dont la crinière ondule et se jette en l'air comme des flammèches, paraît la Mort. Sa tête chauve et goguenarde sourit et grimace hideusement, avec ses yeux sans prunelles, son nez camard et sa gueule édentée. De la main droite elle brandit une flèche; des deux os qui forment son bras gauche elle soutient contre ses flancs décharnés une longue bière sur laquelle se dessine une croix noire. Et elle va chantant:

Sur ce cheual hideux et palle
La mort suis; fièrement assisse
Il n'est beauté que je ne haale,
Soit vermeille, ou blanche, ou bise,
Mon cheval court comme la bise
Et en courant mort, rue et frappe,
Et je tue tout, car c'est ma guise,
Tout viuant trébuche en ma trappe.

Que nous sommes loin des conceptions toujours belles du génie hellénique! Les Grecs se représentaient la mort sous les traits d'un gracieux éphèbe nu, aux longs cheveux bouclés, qui, les jambes croisées, les deux mains appuyées sur un flambeau

éteint et renversé, se penche sur l'être qu'il vient de tuer et le contemple avec une expression de tristesse si calme qu'elle est presque souriante. Il ne se réjouit pas férocement comme la hideuse Mort chrétienne ; il ne s'afflige pas non plus démesurément : Le Destin le voulait.

Pendant quinze cents ans, l'art — j'excepte, bien entendu, les merveilles de l'architecture gothique, que j'admire, quoique je préfère à leurs formes inachevées, sans ensemble et sans ordre, l'harmonie majestueuse de l'architecture grecque — se traîne péniblement entre l'imitation naïve et malhabile de la nature, que fait l'école naturaliste, et l'invention irraisonnable d'êtres fantastiques et bizarres, mort-nés, aux couleurs crues, aux formes grêles rappelant les lettres gothiques, que crée l'école idéaliste. On se croirait, en art comme en toute chose, dans une barbarie précédant de vingt siècles la civilisation gréco-romaine.

Enfin, paraît Guttenberg, le grand initiateur de l'humanité. Sa machine, point d'appui de ce levier formidable qui s'appelle l'esprit humain, émancipe tout homme en lui donnant la liberté du savoir, en lui permettant de mordre à l'arbre de science. Sublime machine, tu rappelles l'antiquité presque évanouie dans la nuit de l'ignorance !

Tu multiplies les œuvres de l'esprit et tu les jettes en pâture à tous! — multiplication aussi grande que la symbolique multiplication des pains chantée par l'Écriture. — Le Livre est né. Après le Λόγος de Dieu, voici le Βιβλίον des hommes. L'humanité est complète.

Par les livres, les peintres cherchent à s'expliquer les secrets anatomiques; par les livres, ils deviennent chimistes et se composent eux-mêmes des couleurs inaltérables; par les livres, ils apprennent la perspective, ils savent faire diminuer progressivement la taille des figures, dégrader avec harmonie les tons distincts des terres et du ciel depuis un pas jusqu'à plusieurs lieues. Les livres leur racontent les exploits des héros, les grands faits des nations, les drames émouvants qu'ils peuvent représenter; les livres leur apprennent à ne plus vêtir de pourpoints mi-partis les légionnaires de César, à ne plus chausser de souliers à la poulaine les archontes athéniens, à ne plus armer d'arquebuses, de pertuisanes et d'estocs à deux mains les soldats du prétoire. Les livres leur ouvrent les portes de l'antiquité.

Le Livre a révélé l'Antiquité en éditant les œuvres de la plume; il la révèle plus encore peut-être en donnant et en montrant les œuvres du

ciseau. Voilà la vraie impulsion du Livre. Par lui, on ose regarder les statues grecques dont les images païennes glaçaient de terreur ; on y voit la nature à travers les prismes du Beau et non dans la prosaïque réalité ; on y puise l'idéal dans la forme. Par lui, les fouilles arrachent à la terre jalouse les marbres des Hellènes, merveilles dont les éclats et les splendeurs font le jour dans les ténèbres qui couvrent les yeux des Byzantins. La Beauté, exilée si longtemps, s'élance des sommets de l'Akropole et vient planer dans le ciel italien. C'est la renaissance. Au souffle vivifiant de l'antiquité païenne, l'Art se ranime ; il sort de son long sommeil ; il naît à une vie nouvelle. « Quelques manuscrits déchiffrés à travers la gothique écriture des moines, quelques fragments de marbres antiques, sortis de terre comme par miracle, dit M. Théophile Gautier, avaient suffi pour opérer cette révolution. Ces lampes de la vie que, suivant le beau vers de Lucrèce, des coureurs se remettent l'un à l'autre, s'étaient rallumées à l'étincelle antique, et brillaient joyeusement sous des mains qui ne devaient plus les laisser éteindre. »

Alors, dans la foule des artistes, les uns cherchent la perfection païenne dans des sujets chrétiens ; ils habillent de formes prises aux Dieux grecs les

sentiments des héros de l'Évangile. Ils disent comme Chénier :

> Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

Et, se permettant quelques corrections qu'auraient honnies les vrais chrétiens, les réalistes ascètes du moyen âge, telles que faire le Christ moins souffrant et moins émacié, embellir Marie-Madeleine, exhausser le front de saint Pierre, rajeunir la sainte Vierge, ces chrétiens néo-païens réussissent à créer des chefs-d'œuvre qui ont moins de majesté que ceux de l'art grec, mais qui n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre. Les autres cherchent à ressusciter entièrement l'Art païen mort, et ils échouent. Ils restent inférieurs aux artistes grecs qui croyaient à leurs Dieux ; ils sont inférieurs aux artistes chrétiens qui croient à leur Dieu. La foi, le respect et le feu inspirateur leur manquent. Quand un païen sculptait une Athéné, il n'entamait pas son œuvre sans un certain effroi respectueux ; il sentait que la force de la Déesse le dominait et l'éclairait ; il se disait que ce morceau de marbre qu'il allait tailler serait l'objet de la vénération du peuple d'Athènes pendant plus d'un siècle. En est-il ainsi de l'artiste moderne qui peint les Olympiens?

A-t-il du respect pour son œuvre? Pense-t-il qu'on l'adorera? Non, son scepticisme dissipe par l'analyse et par les sarcasmes le souffle divin de l'inspiration. Aussi, quand les artistes modernes veulent représenter les Divinités helléniques, ils peignent de froids symboles ou de belles figures: l'*Aphrodite* de Milo et la *Kypris* d'Apelles sont des Déesses; la *Vénus* du Titien et la *Source* de Ingres sont des femmes.

IX

Le polythéisme grec affirmera toujours d'une façon bien plus absolue sa supériorité artistique sur les autres religions par quelques emblèmes mythiques, par quelques figures divines, c'est-à-dire en se montrant, que par les pages les plus expressives et les plus concluantes. Les choses de l'Art, qui est absolument matériel, doivent se plaider avec des concrétions comme le marbre, le bronze et les couleurs étalées sur la toile, et non avec des abstractions comme des pensées, des définitions et des phrases. Dans cette idée, je me suis surtout attaché à appliquer à cette pré-

face la forme descriptive plutôt que la forme méditative; car, par la description, j'ai tâché de faire entrevoir, sinon de montrer, les splendeurs de l'art des Phidias et des Apelles ; par le raisonnement seul, je n'aurais remué que des mots.

Les arguments, les preuves, les inductions, les déductions, les objections, les choses spécieuses, tout le bagage de la dialectique, ne sont-ce point toujours les nuées sophistiques de Sokrates, si rudement raillées par Aristophane, qui obscurcissent le soleil radieux de l'Art et qui altèrent le jour limpide de la Raison ; et ne serait-il pas temps de nous jeter, à nous, chœur moderne de dialecticiens et d'esthéticiens, le vers qui termine *les Nuées* : « Conduisez le Chœur hors de la scène : son rôle est fini? »

LA PEINTURE GRECQUE

AVANT APELLES

I

La Peinture grecque semble d'abord l'ombre d'une belle jeune fille qui, dans la nuit des temps légendaires, se profile sur un mur cyclopéen.

Peu à peu l'ombre plate du mur s'en détache mieux; elle prend du corps; elle se solidifie : de dessin elle devient bas-relief; de bas-relief elle s'accuse en ronde bosse; de ronde bosse elle se modèle en statue. Alors, grâce à un éclair de la lune qui pendant un instant déchire de son disque argenté les nuages amoncelés et illumine

faiblement, d'une lueur pâle, les ténèbres nocturnes, on peut déjà distinguer la beauté de cette figure. Mais quand les yeux, s'habituant à cette obscurité, vont saisir plus parfaitement la pureté des lignes et la grâce des reliefs, la lune se dérobe sous le rideau noir de la nuit, qui, se déployant, cache entièrement de ses plis sombres cette vision adorable.

Aux premières clartés aurorales, elle reparaît environnée des légères vapeurs de l'aube qui, nées de la rosée, quittent la terre à l'approche du soleil. Ce n'est plus l'ombre qu'on a devinée dans la nuit sur le mur cyclopéen, ce n'est plus la statue monochrome qu'on a aperçue aux lueurs trompeuses de la lune : le marbre s'est coloré ; il s'est fait chair ; la figure s'est animée ; elle est devenue femme. Le soleil va la faire vivre.

L'astre divin paraît, éblouissant et vivifiant. Secouant sa chevelure enflammée, il empourpre le ciel et la terre d'une clarté rouge et incandescente ; puis bientôt, montant à l'horizon, il éclaire le bleu du ciel, le vert de la mer et toutes les couleurs de la terre, les dorant de ses rayons resplendissants. La jeune fille s'agite sous ses baisers de feu. Elle est née à la lumière ; elle est née à la vie.

Déjà elle se mire dans les eaux limpides des

sources et dans les miroirs d'airain; elle se couvre des plus riches étoffes, colorées avec la pourpre de Tyr et avec le safran du Tmolus; elle revêt les tissus les plus fins de Kos, teints des couleurs de la mer blanchissante, et frangés de larges bandes d'or unies, où figurent des lignes de méandres et des rangées de palmettes. Des anneaux d'or ornés de nielles ou hérissés de pierreries, des serpents d'élektre, à tête de rubis, formant bracelets, des triples rangées de perles, aux pâleurs de nacre, s'enroulent autour de ses bras, s'attachent à ses jambes au-dessus de la cheville, ou ceignent son cou déjà orné des trois plis sacrés d'Aphrodite. Ses cheveux peignés et lustrés avec soin, et parfumés de nard indien, recouvrent à moitié les diadèmes étincelants de pierreries ou les tresses de roses épanouies, encore humides de rosée, qui couronnent son front.

Enfin, quand le soleil arrive à la moitié de sa course, quand il atteint le zénith, quand il a chassé l'ombre, quand il tombe d'aplomb sur les vallées et sur les montagnes de la Grèce, sur les édifices d'Athènes, de Korinthe et d'Ephèse, on voit descendre de l'éther lumineux quelques rayons qui, ceignant la tête de la Peinture, fille des hommes, lui font une auréole radieuse. Une sorte de brume

diaphane et odorante environne encore le trône d'or et d'ivoire d'où elle domine le monde, mais c'est là fumée de l'encens brûlé par ses servants et par ses adorateurs, par les Polygnote, les Zeuxis, les Parrhasios et les Apelles, par les Anakréon, les Sokrates, les Périklès et les Alexandre.

Après une si belle journée, au soleil couchant, le brouillard s'élève du sein des plus belles prairies. Il s'épaissit, il se noircit, et en même temps la figure se décolore, perd son corps vivant et prend une sorte de diaphanéité spectrale. Bientôt, dans les brumes crépusculaires, on ne distingue plus qu'une substance vaporeuse, ayant la forme d'une femme, qui s'efface de plus en plus.

Cette vapeur, aux formes féminines, presque invisible dans la nuit du passé, c'est le Souvenir.

II

De même que Rome, jusqu'à l'abolition du gouvernement royal (1), la Grèce n'a pas d'his-

(1) A Athènes, en 1068, après la mort de Kodrus. Les principales villes de la Grèce imitèrent rapidement Athènes, puisqu'en l'an 1000 elles s'étaient presque toutes constituées en république.

toire; elle n'a que des traditions et des légendes. Cependant, comme d'une part il est certain que la Grèce existait longtemps avant cette époque, et que d'autre part les traditions sont basées sur des faits réels et que les légendes primitives ont toujours un fond de vérité qui se révèlent à l'étude sous les poésies de la fable, à défaut d'histoire, on a eu recours aux légendes. Liées logiquement entre elles par d'ingénieuses hypothèses, elles ont formé l'histoire légendaire. Ce ne fut pas tout. Lorsqu'on eut à peu près reconstruit l'histoire des temps primitifs, par les développements de la pensée humaine, par la marche de la civilisation, par l'établissement des croyances, par les monuments, par les filiations établies logiquement, et surtout par une sorte de marche rétrograde partant des Spartiates de Lykurgue et des Athéniens de Solon pour arriver à l'antique race des premiers Pélasges, on alla même jusqu'à donner des dates approximatives aux grands faits et aux grands noms. Faits non avérés, existences douteuses, dates approximatives, voici donc de quoi se compose l'histoire des temps primitifs, histoire à laquelle pourtant croient les générations modernes, la préférant, tout hypothétique et tout improbable qu'elle est, à l'absolue ignorance des temps héroïques, de

même qu'on préfère à l'obscurité radicale de la nuit la lumière artificielle du gaz, quelque insuffisante qu'elle paraisse, mise en comparaison avec la vraie et éclatante lumière du soleil.

C'est dans cette histoire traditionnelle des temps primitifs que nous allons placer l'histoire traditionnelle de la peinture grecque jusqu'à Bularque; c'est d'après ces dates approximatives que nous indiquerons l'époque de la vie de chaque peintre.

Les arts du dessin qui, de longs âges écoulés, atteignirent en Grèce un si haut degré de perfection, furent connus par les Égyptiens bien avant de l'être par les Grecs. Platon parle de six mille ans. Cette haute antiquité des arts en Égypte nous est prouvée non-seulement par les quelques paroles, peut-être un peu exagérées du philosophe grec, mais encore et surtout, d'une manière irrécusable, par les pyramides, par les constructions pharaoniques, par les statues colossales de granit et de basalte, par les riches peintures qui ornent les tombeaux, par les architectures hardies et gigantesques des ruines de Tintyris et de Karnak. Mais il ne s'ensuit pas pour cela que les Hellènes aient copié les œuvres égyptiennes, ou du moins qu'ils aient pris aux hiératiques artistes du Delta les premières idées du dessin. La modernité relative des arts

en Grèce, la lenteur de leurs développements, qui, d'ailleurs, ne s'arrêteront jamais, l'originalité des œuvres cyclopéennes proclament bien haut que la Grèce, nation autochthone, eut des arts autochthones et originaux, de même qu'elle eut une littérature autochthone et une religion autochthone.

En feuilletant l'*Histoire naturelle* de Pline, on est très-étonné de voir dans le livre XXXV que la peinture n'existait pas au temps d'Homère, après avoir lu dans le livre VII qu'Eukhir, parent de Dædale, inventa la peinture en Grèce (1). Or, le légendaire Dædale vivait plus de cent cinquante ans avant le légendaire Homère : de 1230 à 1068, il y a deux siècles moins trente années. Ce que je viens de citer de Pline me dispense de dire que les anciens avaient bien des opinions, toutes contraires les unes aux autres, sur l'origine de la peinture ; puisqu'un même auteur se contredit aussi effrontément, quelles doivent donc être les contradictions de dix, de vingt, de cinquante écrivains ? Quelques érudits ont soutenu que la peinture n'existait pas du temps d'Homère, tandis qu'au contraire la sculpture florissait. Homère, disent-ils, parle de la sculpture ; il décrit le bouclier d'A-

(1) *Euchir, Dædali cognatus, in Græcia picturam invenit, ut Aristoteli placet.* Pline, lib. VII, cap. 56.

khille; il ne dit pas mot de la peinture. Et les tapisseries d'Hélène, représentant les nombreux combats dont la blonde Argienne avait été la cause? Et celle où Andromaque brodait des fleurs de nuances diverses? Ne sont-ce point là des morceaux de peinture sèche?

Ce sont des fictions, répondront-ils. Et le bouclier d'Akhille, demanderons-nous à notre tour, n'est-ce point aussi une fiction?

Maintenant l'opinion la plus répandue est une croyance à la grande ancienneté de la peinture, remontant au moins au treizième siècle avant l'ère chrétienne, ancienneté que nous allons essayer de prouver une fois de plus.

Le premier sculpteur que nous connaissions est l'Athénien Dædale, le constructeur du labyrinthe de Krète, le contemporain de Thésée. Thésée succéda à son père Ægée, en 1240 avant Jésus-Christ, au retour de son expédition en Krète. A la vérité, la multiplicité des œuvres de Dædale, le grand nombre de faits qui emplissent sa vie, toutes ses pérégrinations ont fait penser qu'il pouvait y avoir eu plusieurs Dædale. (Je ne parle naturellement pas de Dædale le sculpteur de Sykiône.) Mais, soit qu'ils fussent de la même famille, soit qu'on désignât sous le nom générique de Dædale (de

δ αἰδάλεος, habile artiste) tous les sculpteurs d'alors, — ce qui n'est pas probable, attendu qu'un autre sculpteur célèbre du temps de Thésée s'appelait simplement de son nom de Smilis (1), — on peut affirmer qu'ils vécurent à la même époque, vers le milieu du treizième siècle.

Or Dædale était un statuaire : ce fut lui qui, le premier, sépara les jambes des grossiers hermès, détacha les bras du corps et marqua les yeux. Il sculptait le bois et même le marbre. Et quoique parti d'un art grossier, modelant les jambes et indiquant les yeux des blocs de pierre presque informes consacrés à Hermès, il arriva à un idéal relatif de perfection, taillant dans le marbre blanc pour les habitants de Knossos le fameux chœur d'Ariane, dont Homère parle dans l'*Iliade* (2). Pausanias, le seul vrai historien de la sculpture grecque, — nous regretterons toujours qu'il ne se soit pas occupé des peintures avec le soin et l'amour qu'il mettait à décrire les statues, — Pausanias affirme cet idéal relatif de perfection, en disant que, dans les œuvres de Dædale, quelque étranges

(1) Smilis, fils d'Euklides. Voir Pausanias, lib. VII.

(2) Παρὰ τούτοις (Κνωσίοις) δὲ καὶ ὁ τῆς Ἀριάδνης χορός, οὗ καὶ Ὅμηρος ἐν Ἰλιάδι μνήμην ἐποιήσατο, ἐπειργασμένος ἐστὶν ἐπὶ λευκοῦ λίθου. Pausanias, lib. IX.

qu'elles fussent, les yeux ne pouvaient s'empêcher de voir une inspiration divine (1).

Tous les auteurs anciens, Pline, Cicéron, Quintilien, Pausanias et d'autres affirment que l'invention de la plastique précéda l'invention de la statuaire ; opinion qu'a confirmée entièrement la philologie moderne ; opinion dont par l'expérience se convainc tous les jours le bon sens. Il est plus facile de modeler une matière malléable comme l'argile que de tailler une matière dure comme le marbre ou le bois. Prenons un exemple vivant et visible : un sculpteur ne commence-t-il pas par esquisser à pleines mains sa statue dans l'argile avant de la tailler dans le marbre qui s'éclate sous les coups secs et méthodiques du ciseau ? C'est donc à tort que Julius Sillig (2) a placé Dibutades, inventeur de la plastique, près d'un demi-siècle après Dædale, perfectionneur de la statuaire. Assurément Dibutades précéda Dædale.

La légende de la fille de Dibutades n'est pas seulement un conte charmant ; c'est l'histoire symbolique de l'origine de l'art grec.

Dibutades, potier de Sikyône, — Sikyône était

(1) Δαίδαλος δὲ, ὁπόσα εἰργάσατο ἀτοπώτερα μέν ἐστι ἐς τὴν ὄψιν ἐπιτρέπει δὲ ὅμως τι καὶ ἔνθεον τούτοις. Pausanias, lib. IX.

(2) *Catalogus artificum*. In Dibutade.

avec Argos la plus ancienne ville de la Grèce, — avait une fille nommée Kora. Elle regardait un jour son amant qui dormait appuyé contre une muraille ; pensive elle s'aperçut que l'ombre du profil du dormeur se dessinait en noir sur la surface blanche du mur. Kora prit au foyer de son père un morceau de braise éteinte, et avec ce crayon primitif suivit sur le mur les contours marqués par l'ombre. Quand le jeune homme se réveilla, sa maîtresse possédait à jamais son image. Il pouvait la quitter ; si les pierres ne s'écroulaient pas, elle l'aurait toujours sous les yeux. Le potier, étonné de ces traits représentant un homme, s'imagina, pour les conserver, de plaquer une mince couche d'argile détrempée sur ce dessin ; et la plastique fut inventée.

Si nous croyons à cette légende, — et nous devons y croire : nous admettons les légendes d'Œdipe, de Thésée, de Minos, d'Agamemnon et d'Odysseus, pourquoi ne pas admettre les légendes beaucoup plus vraisemblables de Dibutades, de Kora et de Dædale ? — nous nous apercevrons, en l'étudiant avec soin, que le dessin fut trouvé avant la plastique, puisque ce fut sur un dessin que l'on étala de la terre glaise, et que, comme la peinture ne consistait dans son origine que dans le dessin des contours picturaux, qu'elle n'était que l'ombre

de l'homme entourée de lignes, *quam umbrâ hominis lineis circumducta*, dit Pline, la peinture fut inventée en même temps que la plastique, qui, elle-même, ne précéda pas de beaucoup l'invention de la statuaire.

Ainsi ces deux sœurs, — la Peinture et la Sculpture, — ces deux grands arts qui devaient servir à la renommée, en laissant aux générations de l'avenir les nobles têtes des hommes illustres, à la divinité, en créant des types sublimes d'adoration éternelle, à l'amour, en laissant à ceux qui restent les traits aimés des morts ou des absents, non-seulement datent de la même époque, mais encore ont la même origine : ils naissent tous deux harmonieusement sous le crayon magique de la fille de Dibutades.

En passant, attirons l'attention des linguistes et des archéologues sur cette phrase de Pline, qui la copie d'ailleurs dans Aristote (1) : *Umbra hominis lineis circumducta.* Le philosophe grec et l'historien latin n'ont-ils pas, le premier en écrivant cette phrase, le second en l'analysant pour la copier, eu sous les yeux par la pensée l'action de Kora, la fille du potier ?

Il semble que voilà prouvées, affirmées, la

(1) Aristote, *Probl.*, cap. 10.

haute antiquité de la peinture en Grèce et la simultanéité de son invention avec celle de la sculpture. Je m'appuie ici non-seulement sur l'évidence des faits, mais encore sur le texte peu connu d'un auteur grec, le philosophe Athénagoras (1), qui dans son *Apologie pour les Chrétiens* raconte à sa manière l'origine des arts du dessin. Selon lui, ils ont tous pour père, pour créateur, le soleil; — le soleil père et créateur de toute chose dans les théogonies naturelles. — C'est le soleil qui, en projetant aux yeux de Saurias de Samos l'ombre d'un cheval sur la terre, a créé la sciagraphie; c'est le soleil qui, en profilant sur une table, aux yeux de Kraton de Sikyône, l'ombre d'un homme et d'une femme, a créé la peinture; c'est le soleil qui, en découpant sur un mur, aux yeux de la fille de Dibutades, le profil de son amant, a créé la plastique. « Ensuite, dit Athénagoras, vinrent Dædale et Théodore de Milet (2). »

Athénagoras fait trois légendes d'une seule; il multiplie la légende si simple de la fille du potier;

(1) Athénagoras d'Athènes vivait dans le deuxième siècle de l'ère chrétienne. Son *Apologie de la Religion Chrétienne* est dédiée à l'empereur Marc-Aurèle. On lui doit aussi un traité de la résurrection des morts, et quelques-uns lui attribuent le roman de *Théagenès et Chariclée.*

(2) Athenagoras, *Legat. pro Christ,*

et il antidate d'un siècle et demi l'existence de Kraton et de Saurias, peintres, que l'érudition moderne (1) a placés dans le douzième siècle avant Jésus, suivant et non précédant Dædale, qui vivait dans le treizième siècle.

Ainsi Eukhir, le parent de Dædale, le premier peintre que nous connaissions, n'est pas plus l'inventeur de la peinture que Dædale, le premier sculpteur connu, n'est l'inventeur de la sculpture.

III

Après le nom d'Eukhir viennent dans l'histoire de la peinture grecque ceux de l'Égyptien Philoklès et du Korinthien Kléanthès, que Sillig place à l'année 1104, et qui, dit Pline (2), inventèrent la peinture linéaire. Je demanderai à Pline, et à Sillig qui le copie, quel fut le genre de peinture dont se servit Eukhir, si, plus de cent ans après lui,

(1) Voir Sillig, *Catalog. artific.*, Saurias, Craton, et les Tables.

(2) *Inventam linearem dicunt a Philocle Ægyptio aut Cleanthe Corinthio.* Pline, lib. XXXV, cap. 3.

Kléanthès inventa la peinture linéaire, qui est tout naturellement la première forme en même temps que la plus simple de cet art. On le voit, que d'incertitudes, que de contradictions on rencontre chez les plus consciencieux, même chez les plus exacts!

Quelle idée nous faire de ces premiers essais de la peinture, de ces lignes fines, sans nul doute incorrectes, représentant des hommes, formant même des tableaux? On conçoit les figures d'Eukhir, de Philoklès, de Kléanthès et des contemporains de ces deux derniers, de Kraton, de Saurias et d'Arégon, par les dessins hiéroglyphiques qui ornent certains monuments de l'Égypte, à cette seule différence près que les figures grecques étaient dessinées sur des murs ou sur des panneaux avec des morceaux de charbons plus ou moins durcis par l'action du feu, tandis que les hiéroglyphes étaient gravés sur la pierre avec des poinçons et des ciseaux. Admise la dissemblance du dessin et de la gravure on s'imagine dans les premières œuvres de la peinture grecque le même caractère de naïveté et d'énergie que l'on voit dans les figures hiératiques de l'art égyptien. Rien n'est indiqué : ni l'ombre, ni le relief, ni la perspective. Les artistes plaçaient leurs personnages sur la même ligne horizontale, sans se soucier des plans, et ils semblent,

loin d'avoir cherché à grouper et à entre-lier leurs figures, avoir voulu au contraire bien dégager leurs plates silhouettes les unes des autres. Pourtant, avec la peinture linéaire seule, les artistes exécutaient des tableaux d'une grande importance. Si nous en croyons Strabon (1) et Athénée (2), qui tous deux racontent le même fait, Kléanthès et son compatriote Arégon décorèrent le temple d'Artémis Alphéonia, situé à l'embouchure de l'Alphée ; Arégon y peignit un tableau représentant la Déesse enlevée par un griffon ; Kléanthès y fit deux compositions : le Sac d'Ilion ; Zeus accouchant d'Athéné, et Poseidôn offrant un thon au roi des Dieux.

Dès l'origine de la peinture en Grèce, ne voyons-nous pas déjà la satire qui prend place à côté de l'épopée, la raillerie qui se glisse sous la louange? Kléanthès, dans ce dernier tableau, ne commence-t-il pas, sans s'en douter, cette guerre contre les Olympiens continuée par Aristophanes et par Lucien de Samosate? Chacun apporte ses denrées dans ce phalanstère divin qui devait causer à Fourier une joie rétrospective. Voilà Poseidôn poissonnier,

(1) Strabon, lib. VIII.
(2) Athénée, lib. VIII.

alors Déméter sera fruitière et Dionysos marchand de vin !

IV

La peinture linéaire inventée par Philoklès et par Kléanthès eut deux imitateurs célèbres dans Ardicès de Korinthe et dans Téléphanes de Sikyône, qui vécurent à peu près à l'époque homérique (1068). Ces deux artistes peignaient encore sans aucune couleur ; mais ils emplissaient (probablement de hachures au crayon) l'intérieur des contours. Pline est ici assez explicite (1). Sans doute peu d'années après, un autre Korinthien du nom de Kléophantos, — il est curieux de remarquer combien ces deux villes, Korinthe et Sikyône, furent fertiles en grands peintres, surtout dans les temps primitifs, — eut l'idée, raconte Pline (2), de broyer des morceaux de vases de terre de couleur, — et non des tessons de bouteilles, comme ont dit à tort

(1) *Sine ullo etiamnum colore, jam tamen spargentes lineas intus.* Pline, lib. XXXV, cap. 3.

(2) *Primus invenit eas (lineas) colorare testa (ut ferunt, trita) Cleophantus Corinthius.* Pline, lib. XXXV, cap. 3.

certains critiques, — et d'en composer une sorte de pâte colorante. Nous ne savons pas de quelle manière Kléophantos employait cette composition, mais ce qui paraît certain, c'est que, dès le temps de Kléophantos, la peinture n'est plus un simple dessin au trait, elle devient la véritable première expression de ce grand art : peinture monochrome; genre qui a été employé par presque tous les peintres grecs, et par quelques artistes modernes. Qu'on se rappelle les camaïeux des Boucher et des Fragonard. L'exemple donné par Kléophantos fut sans doute rapidement suivi. La première idée avait jailli de son cerveau; le peintre korinthien avait trouvé la base de la composition; on n'avait plus qu'à varier les couleurs par des adjonctions de terre de différents tons, par des mélanges ingénieusement composés et par divers degrés de cuisson, ce qui devenait un jeu. Cependant Hygiénon, Dinias et Kharmadas, qui vinrent après Kléophantos, ne peignaient encore, comme lui, qu'avec une seule couleur. Le premier, nous dit Pline, Eumaros d'Athènes, sut distinguer les sexes. Quelques érudits assurent justement que les paroles de Pline signifient que Eumaros le premier exprima la grâce et le charme, apanages de la figure de la femme, et les lignes dures et énergiques qui

caractérisent la tête de l'homme. En outre, Pline lui donne cette mention incompréhensible : « *Figuras omnes imitari ausum* (1). » Enfin, parut le Kléonien Kimôn, qui nous paraît finir la série de ces peintres primitifs, aussi légendaires que leur époque et aussi douteux que les actions et que les héros qu'ils représentent. Kimôn fit faire de grands progrès à la pratique de la peinture, non aux procédés en eux-mêmes, mais à l'essence de l'art, mais à la vérité de l'observation et de l'imitation. Il montra la musculature sous les corps, d'ailleurs dessinés avec plus de beauté et avec plus d'exactitude que ses prédécesseurs; il peignit les veines et rendit les plis et les reliefs des étoffes; il varia les mouvements et les attitudes des têtes toujours droites avant lui; et par lui, elles regardèrent en haut, en bas et de côté (2). Quant à l'expression *catagrapha* de Pline, qui signifie figures de profil et de trois quarts, je ne la conçois pas; ce ne put être Kimôn qui fit le

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 8.

(2) *Hic (Cimo) catagrapha invenit, hoc est, obliquas imagines et varie formare vultus, respicientes suspicientesque et despicientes. Articulis etiam membra distinxit, venas protulit, prœterque in veste et rugas et sinus invenit.* Pline, lib. XXXV, cap. 8.

premier des profils, puisque le premier dessin connu, celui de Kora, fut un profil.

V

Si Kimôn ferme la marche des peintres légendaires, on peut dire hardiment que Bularque ouvre la marche des peintres dont l'existence n'est plus douteuse, affirmée qu'elle est par leurs rapports avec les grands personnages de l'histoire de la Grèce. Bularque vivait vers la dix-septième olympiade (environ 700 ans avant l'ère chrétienne), puisque Kandaule, roi de Lydie, qui mourut dans la dix-huitième olympiade, lui acheta au poids de l'or un de ses tableaux représentant la bataille des Magnésiens (1).

Vainement, après Bularque, nous cherchons pendant un laps de temps de deux siècles et demi un nom de peintre ou un mot sur la peinture. Dans les ténèbres qui enveloppent ces époques peu connues de l'histoire des Hellènes, l'Art semble

(1) Voir Pline, lib. VII, cap. 38, et lib. XXXV, cap. 8.

mort pendant plus de deux siècles. Nous retrouvons trace de la peinture dans les odes anacréontiques dont, hélas! grâce aux interpolations, on ne peut affirmer l'époque; car Anakréon, qui vivait cinq cents ans avant Jésus-Christ, ne les rima pas toutes. L'ode XXVIII, si toutefois elle est d'Anakréon ou du moins d'un de ses contemporains, nous apprend que, cinq cents ans avant Jésus-Christ, la peinture florissait à Rhodes : « O peintre excellent roi de l'art rhodien; » et, qui plus est, qu'on y peignait à l'encaustique : « D'abord, peins ses cheveux souples et noirs, et si « *la cire* le permet, fais-les parfumés d'essence. »

VI

Au commencement du cinquième siècle, la peinture renaît viable et glorieuse avec Sillax de Rhégium (1) et Aglaophon (2), le père de Polygnote et d'Aristophon, qu'il ne faut pas confondre avec un

(1) Athénée, lib. V, cap. 12.

(2) Dio Chrysostome, Oratio LV; Platon, *in Ione* et *in Gorgiâ*, et Suidas, *in Polygnoto*.

autre Aglaophon, auteur d'un portrait d'Alkibiades, qui vécut dans la quatre-vingt-quatorzième olympiade et non dans la soixante-dixième (1). Ce grand art devait apporter sa moisson de gloire à cette explosion de grands hommes et de grandes œuvres qui a nom le siècle de Périklès, à cette miraculeuse éruption de ce volcan toujours en feu du génie humain, élargissant son cratère, perçant ses parois, éclatant ses fissures pour y lancer en même temps et pêle-mêle ces êtres presque divins, Sokrates, Phidias, Æskhyle, Sophokles, Thukydides, Platon, Polygnote, Aristophanes. Quel sublime spectacle présente alors la ville sacrée d'Athéné! Comme tous font des efforts inouïs, surhumains, pour augmenter sa puissance, sa richesse et sa beauté dans le présent, sa grandeur et sa gloire dans l'avenir! Thémistokles a vaincu les deux implacables ennemis d'Athènes, les Perses et les Spartiates; les premiers par la force, les seconds par la ruse. Ainsi le victorieux de Salamis avait permis aux Athéniens de relever leurs murailles. Ils peuvent maintenant embellir et orner Athènes à l'abri de leurs fortifications. Périklès paraît; c'est lui qui donne l'impulsion à tous ces génies, les

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 9, et comparer avec les Tables de Sillig.

encourageant et les stimulant par son génie même, les payant avec l'argent du trésor des alliés. Iktinos et Kallikratès élèvent le Parthénon, en même temps que Mnésilaos construit les Propylées; et à la fois sortent de terre, comme par magie, l'Odéon, l'Erekhtheion et le temple de Déméter-Eleusine. Phidias sculpte la statue de Zeus Olympien, modèle la figure d'Athéné, et taille les métopes et les frises du Parthénon pendant que son frère Panænos, concurremment avec les peintres Polygnote et Mikon, décore la Pœkile de fresques représentant les hauts faits de l'histoire d'Athènes. De même que ces trois fameux artistes se partagent les travaux de la Pœkile, de même Sophokles, Euripides et Aristophanes emplissent de leurs œuvres le théâtre grec : *Antigone* succède à *Œdipe Roi*, les *Bakkhantes* à *Hippolyte*, les *Fêtes de Déméter* aux *Oiseaux*. C'est à peine s'ils laissent se produire les œuvres perdues de leurs rivaux, d'Agathon, de Képhissidore, de Nikomakhos, d'Epikharme, d'Aristomenès, d'Eupolis, de Kratinos, auteur de *la Bouteille*, d'Amipsias, auteur du *Konos*, de Dioklès et de Nikokharès. Les Athéniens, émus par Melpomène ou égayés par Thalie, ne quittent le théâtre que pour écouter sur l'agora les leçons de Sokrates ou les discours de Gorgias le sophiste, et pour ad-

mirer curieusement les bas-reliefs du Parthénon et les peintures de la Pœkile. Les astronomes Meton et Euktémon mesurent le cours du soleil ; Artémon invente le bélier et la tortue, ces deux terribles engins de destruction. Hérodote, Apollodore, Thukydides, Xénophon, écrivent les *Histoires*, l'*Histoire des Parthes*, la *Guerre du Péloponèse* et la *Retraite des Dix Mille*. Antisthènes fonde l'école cynique, Aristippe l'école kyrénaïque, Euklides l'école mégarienne et Phédon l'école d'Elis; l'école ionienne vient de s'éteindre avec le maître de Sokrates, Arkhélaos de Milet. Kritias chante ses élégies ; Télèphe exhale ses Dithyrambes. Enfin, Phidias, Polyklète, Myron, Alkamènes, Ktésilaos, et Naukydes animent le bronze, taillent des chefs-d'œuvre dans les marbres de Paros et du Pentélique, tandis que Polygnote, Mikon, Panænos, Apollodore, Zeuxis et Parrhasios créent, étonnants enchanteurs, par le pinceau qui leur sert de baguette magique, tout un monde d'êtres charmants ou grandioses, types éternels de beauté et de perfection.

Dans cette étonnante pousse de grands hommes il est plus que difficile d'indiquer un temps à chacun, de commencer l'histoire de l'un avant la biographie de l'autre. Tous, nés en même temps, se

tiennent inextricablement liés les uns aux autres, comme les arbres gigantesques et les gracieux arbustes des forêts du nouveau monde. La hache qui fraye le passage n'entame pas le tronc lisse d'un cocotier ou d'un bananier aux larges feuilles sans trancher en même temps les lianes flexibles qui s'enroulent autour et les branches folles d'un palmier nain. De même pour les hommes-dieux du siècle de Periklès, êtres dont on ne connaît ni la date de naissance, ni la date de mort et qu'on voit apparaître ensemble dans un concours de peinture ou dans la confection d'une œuvre collective. — Qui naquit le premier? Qui mourut d'abord, de Panænos, de Polygnote ou de Mikon, qui tous trois décorèrent simultanément la Pœkile? de Zeuxis ou de Parrhasios qui luttèrent dignement ensemble dans un concours pictural? On pourrait arriver, quant à cela, à des résultats presque satisfaisants dans une longue monographie, patiemment élaborée, où l'on ose accorder un chapitre entier à des hypothèses inductives et déductives, mais non dans un court résumé d'une histoire entière, écrit presque d'une haleine. Cependant, comme à moins de faire des pages de six ou huit colonnes et de mettre comme dans les atlas historiques : Siècle de Périclès ; au haut de la première

colonne, Panænos; au haut de la seconde, Polygnote; au haut de la troisième, Mikon; et ainsi pour les suivants, il faut bien commencer par quelqu'un, je commencerai, avec Wattelet et Millin (1), par Phidias, qui, s'il ne mérite pas exactement cette place par l'ancienneté, la mérite du moins par le génie.

VII

Avant d'être un grand sculpteur, Phidias commença par être un grand peintre. Il peignit une figure dans le temple de Zeus Olympien que quelques critiques prennent tout simplement pour un Zeus : d'autres veulent que ce fut un portrait de son bienfaiteur Periklès, que Phidias remerciait en le divinisant.

Le frère de Phidias, Panænos, fut un peintre illustre, chez qui la perfection s'alliait à la fécondité; ses ouvrages sont innombrables; il décora presque à lui seul le temple de Zeus Olympien. Il y fit neuf grandes compositions : *Atlas qui supporte le ciel et Heraklès se préparant à le soulager*

(1) Contrairement à Sillig, qui place Polygnote avant.

de son fardeau; la Grèce et Salamis personnifiées; le Combat d'Héraklès contre le lion de Némée; Ajax et Kassandre; Hippodamie; Prométhée chargé de chaînes qu'Héraklès va délivrer; Penthésilée mourant entre les bras d'Akhille; enfin *Deux Hespérides* (1). Il peignit aussi, dans la Pœkile (2), la bataille de Marathon (3), immense tableau dans lequel il s'ingénia à faire les portraits des principaux chefs. Il les rendit, paraît-il, d'une rare ressemblance. On reconnaissait, dans les rangs des Athéniens, Miltiades, Kallimakhos et Kynégire; et, parmi les barbares, les généraux Datis et Artapherne. Les auteurs anciens citent encore de lui un *Combat des Athéniens et des Amazones*, qu'il peignit sur la face interne du bouclier de l'Athéné, sculptée par Kolotès, un des meilleurs élèves de Phidias (4). Strabon assure que ces deux illustres frères, le grand sculpteur et le grand

(1) Pausanias, lib. V.

(2) Pausanias, lib. V.

(3) *Panænus, frater Phidiæ, etiam prœlium Atheniensium adversus Persas apud Marathona factum pinxit. Adeo jam colorum usus percrebuerat, adeoque ars perfecta erat, ut in eo prælio iconicos duces pinxisse tradatur Atheniensium. Miltiadem, Callimachum. Cynægirum; Barbarorum Datim, et Artaphernem.* Pline, lib. XXXV, cap. 8.

(4) Pline, lib. XXXV, cap. 8.

peintre, s'aidèrent mutuellement dans leurs œuvres de leurs bons conseils (1). Malgré tout son talent, malgré l'éclat de sa gloire, Panænos fut vaincu dans un concours par un peintre de Khalkis du nom de Timagoras (2).

Arrivons à celui que certains critiques placent en premier rang parmi les peintres grecs, comme étant *le plus pensant*, à Polygnote de Thasos. Polygnote aime à retracer les grandes actions dont s'enorgueillit la Grèce; son esprit se plaît dans ces compositions majestueuses et idéales, rayonnantes de la vie divine plus encore que de la vie humaine, qui restèrent l'apanage des peintres de l'école d'Athènes. D'après les récits de Pline et de Pausanias, d'après quelques jugements d'Aristote et de Quintilien, il donnait à ses figures non la grâce et la beauté physiques de l'humanité embellie, mais la grandeur et la beauté psychiques de la divinité comprise.

Polygnote peignit la *Prise de Troie* (3) et plu-

(1) Strabon, lib. VIII.

(2) Pline, lib. XXXV, cap, 9.

(3) Plutarque, *In vita Cimonis*. — Alexandre Lenoir a prouvé surabondamment que Polygnote peignit deux fois ce même sujet ; à Athènes dans la Pœkile, et à Delphes dans la Leskhé,

sieurs autres tableaux (1) dans la Pœkile d'Athènes, avec Mikon (2), et pour ces travaux ne voulut recevoir aucun salaire. Le conseil des Amphiktyons, admirant ce noble désintéressement, ordonna que le peintre de la Pœkile, bienfaiteur de la République, serait logé gratuitement dans tous les domaines de la République (3). Ce peintre eut pour maîtresse l'incestueuse sœur de Kimôn, Elpinice. Il la représenta dans son tableau de la *Prise de Troie* sous la figure d'une captive. A Athènes, indépendamment de son œuvre de la Pœkile, Polygnote peignit encore les *Noces des Filles de Leukippos* dans le temple des Dioskures (4), et il fit quelques peintures d'un style sévère sur le tombeau d'Ægée (5). Polygnote aimait les voyages, et laissait dans chaque ville d'illustres traces de son passage. A Platée, s'inspirant du XXIIIe chant de l'*Odyssée*, il peignit dans le temple d'Athéné Areia *Ulysse tuant les poursuivants de sa femme* (6); à Thespies, il fit des fresques qui, s'étant dété-

(1) Diogène Laërce, lib. VII. Voyez aussi Meursii, *Athenæ Atticæ*, lib. I, cap. 5.
(2) Pline, lib. XXXV, cap. 2.
(3) Pline, lib. XXXV, cap. 2.
(4) Pausanias, lib. I.
(5) Pausanias, lib. I.
(6) Pausanias, lib. IX.

riorées, furent plus tard réparées par Pausias (1), le condisciple et l'ami d'Apelles ; à Delphes, sur les murs de la Leskhé, il représenta encore une fois la *Destruction de Troie et le départ de la flotte des Grecs* (2) ; sujet qu'il avait déjà traité avec Mikon dans la Pœkile d'Athènes, et la *Descente d'Ulysse aux Enfers* (3).

On peut reprocher à ces peintures, les jugeant par les longues descriptions qu'en a faites Pausanias, de graves fautes de composition : manque d'unité dans le sujet, figures mal liées ensemble, actions exagérées soit dans le calme, soit dans la fureur, et quelques anachronismes. Mais ce dont ne peut nous faire juger Pausanias, c'est de l'expression que savait donner Polygnote à ses figures. Aristote dit, en effet, que c'est lui qui sut le mieux exprimer les passions de l'âme, l'expression, les mœurs : ἤθη. Certains auteurs lui reprochent la faiblesse de son coloris; quoi qu'en puissent dire les enthousiastes absolus de la ligne et les amants exclusifs de la pensée, c'est un grand défaut chez un peintre. On raconte que Polygnote fit appliquer à

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 2.

(2) Ἴλιόν τέ ἐστιν ἑαλωκυῖα καὶ ἀπόπλους ὁ Ἑλλήνων. Pausanias, lib. X.

(3) Pausanias, lib. X.

la torture un esclave, pour étudier et copier la face douloureusement accentuée et les traits contractés qu'il voulait donner à son Prométhée ; — action horrible et absurde qu'on a aussi imputée à Apelles, et dans les temps modernes à Michel-Ange ; fable ingénieuse qui montre l'excès de la recherche à laquelle se livraient ces trois génies pour arriver à l'expression de la vérité, à la peinture du mouvement.

Autour de Polygnote, je grouperais, satellites de ce grand astre : son frère Aristophon, auteur de nombreux tableaux, parmi lesquels *Ancée blessé par le sanglier de Kalydon*, *Priam*, *Odysseus*, *Hélène*, *la Crédulité*, *Deiphobe*, *Dolon* (1) et *Philoktète* (2) ; Mikon, qui décora le temple de Thésée à Athènes (3), qui représenta, dans le temple des Dioskures, les *Compagnons de Jason* (4), et qui fit le *Combat des Amazones* (5) ; Onatas, qui peignit pour les Platéens, dans leur temple d'Athéné, la *Première Expédition des*

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 2.

(2) Plutarque, dans la vie d'Alkibiades, attribue à Aristophon le portrait du héros qu'Athénée dit être d'Aglaophon. Par les dates, nous sommes de l'avis d'Athénée.

(3) Pausanias, lib. I.

(4) Pausanias, lib. I.

(5) Aristophanes, in *Lysistrata*.

Grecs contre Thèbes (1); Dionysios de Kolophon, celui qui, au dire d'Ælien (2), approchait le plus de la perfection de Polygnote, et qui, comme lui, excellait dans l'expression, dans les attitudes et dans la manière de rendre les draperies; Arkésilaos, qui peignit au Pirée *Leosthènes et ses enfants* (3); enfin Nikanor, que cite Pline (4) parmi les plus anciens peintres à l'encaustique, et Timagoras, de Khalkis, qui eut l'honneur de vaincre aux jeux Pythiens Panænos, le frère de Phidias, et qui chanta lui-même orgueilleusement son triomphe (5).

Dionysios, dont je viens de parler, et Pauson, qui ne vécut que quelques olympiades plus tard (6), sont inévitablement liés à Polygnote par ce célèbre parallèle d'Aristote (7) : « Polygnote fit les hommes meilleurs, Pauson les fit pires et Dyonisios

(1) Pausanias, lib. IX.

(2) Ælien, *Var. Hist.*, lib. IV, cap. 3.

(3) Pausanias, lib. I.

(4) Pline, lib. XXXV, cap. 2.

(5) Pline, lib. XXXV, cap. 8 et 9.

(6) Dans la quatre-vingt-seizième olympiade, selon Sillig; et tous ces peintres, contemporains de Polygnote et de Phidias, fleurissent à la grande époque de Périklès, depuis la quatre-vingtième olympiade jusqu'à la quatre-vingt-cinquième, au moment de la guerre contre les Samiens.

(7) Aristote, *De Poeticâ*, cap. 2.

les fit tels qu'ils sont. » Paroles qui nous montrent une fois de plus que Polygnote cherchait à idéaliser la nature, que Dionysios l'exprimait telle qu'il la voyait, et que Pauson avilissait l'art en ne faisant reproduire à son pinceau que des scènes communes, que des types burlesques ou laids.

Ce genre de peinture ne réussit sans doute pas beaucoup à Pauson, peintre connu surtout dans l'antiquité par le fameux proverbe : Plus gueux que Pauson ; *Pausone mendacior* (1).

VIII

Dans la quatre-vingt-septième olympiade surgissent deux fléaux terribles qui, pour un instant, semblent chasser les arts d'Athènes. La Guerre fait entendre ses clameurs et ses retentissements ; la Peste montre sa face livide. On entame la guerre du Péloponèse, et la peste ravage l'Attique, décimant les habitants et enlevant des hommes tels que Périklès. Pendant douze ans, nous ne trouvons pas un seul nom de peintre ; c'est la minute

(1) Suidas, qui, selon Junius, a pris ce proverbe dans les scholies du *Plutus*.

de repos dans le jour de l'éternité où les uns meurent et où les autres naissent. Ils sont déjà nés. De la quatre-vingt-dixième à la quatre-vingt-seizième olympiade (en vingt-quatre ans) paraissent Aglaophon, Képhissodore, Phryllos, Evenor, Demophile, Mikon, Apollodore, Zeuxis et Parrhasios.

Aglaophon fit deux portraits d'Alkibiades, que celui-ci exposa en public à son retour d'Olympie. Le premier tableau représentait Alkibiades couronné par Pythias et Olympias; le second le montrait sur les genoux de la Victoire. Par une galante raillerie, le peintre avait donné au guerrier des traits plus fins et plus délicats que ceux d'une femme (1). Ælien (2) parle aussi d'un tableau représentant une jument « qui illustra Aglaophon » ; mais il est impossible de dire s'il s'agit d'Aglaophon père de Polygnote, ou d'Aglaophon portraitiste d'Alkibiades.

Les auteurs anciens ne citent aucun ouvrage de Képhissodore, ni de Prhyllos, ni d'Evenor, que Pline et Suidas désignent comme le père de Parrhasios; non plus que de Démophile d'Himère et de Neseas de Thasos. L'un de ces deux peintres paraît avoir été le maître de Zeuxis.

(1) Athénée, lib. IX, cap. 12.
(2) Ælien, *in epilogo operis De Animalibus.*

L'Athénien Apollodore est un des peintres les plus louangés de toute l'antiquité. Pline (1) dit que le premier il commença à rendre l'expression des figures et qu'il fut aussi le premier qui, à juste titre, attira de la gloire au pinceau, *primusque gloriam penicillo jure contulit.* Quelques lignes plus loin le naturaliste ajoute que ce fut lui qui ouvrit les portes de l'art; — *ab hoc artis fores apertas* (2). Plutarque est aussi louangeur que Pline; selon lui, Apollodore est le premier d'entre les hommes qui ait découvert la fonte des couleurs et l'expression de l'ombre (3), c'est-à-dire le clair-obscur. Hésykhius le vante aussi beaucoup. Il fit un *Prêtre en adoration* et un *Ajax foudroyé* (4), qui était à Pergame au temps de Pline. Une scholie du *Plutus* d'Aristophane lui attribue encore un tableau des *Héraklides* que d'autres auteurs anciens affirment être de Pamphile.

Comme facture, par l'habile maniement du pinceau, par la science du clair-obscur, Apollodore est

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

(3) Ἀπολλόδωρος ὁ ζωγράφος ἀνθρώπων πρῶτος ἐξευρὼν φθορὰν καὶ ἀπόχρωσιν σκιᾶς, Ἀθηναῖος ἦν. Plutarque, *Bellone an Pace clariores fuerint Athenienses*, cap. 2.

(4) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

un des prédécesseurs d'Apelles, de même que comme expression de la beauté, comme recherche de la perfection dans la forme, Zeuxis d'Hérakléе, Zeuxis, à qui Aristote reproche de manquer d'ἦθος (sans expression, sans âme, sans passion) ; ce qui semble nous indiquer que ce peintre, en vrai païen, négligeait l'expression des sentiments pour s'appliquer uniquement à rendre la beauté des formes. Cependant quelques-uns de ses tableaux donnent tort à cette assertion aristotélique, ainsi une *Pénélope* où il avait exprimé, nous dit Pline (1) « les mœurs » de cette princesse; *in qua pinxisse mores videtur.* Zeuxis peignait les corps plus grands que nature, pour leur donner plus de dignité et plus d'élégance. Son plus célèbre tableau est une Hélène qu'il fit pour les Krotoniates. Ne trouvant pas parmi toutes leurs filles assemblées dans un gymnase une beauté assez accomplie pour lui servir de modèle, Zeuxis choisit cinq d'entre elles, chacune ayant parfaite une partie du corps, et réalisa ainsi le type idéal, quoique très-exact, de la beauté qu'il avait rêvée (2). Quand ce tableau composite fut achevé, Zeuxis en

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Voyez, pour cette curieuse anecdote, Pline, lib. XXXV, cap. 9; Cicéron, *De Invent.*, lib. II, et Denys d'Halikarnasse.

ressentit un tel orgueil qu'il y mit comme inscription ces vers d'Homère (1) :

> Οὐ νέμεσις Τρῶας καὶ ἐϋκνήμιδας Ἀχαιοὺς
> Τοιῇ δ' ἀμφὶ γυναικὶ πολὺν χρόνον ἄλγεα πάσχειν.
> Αἰνῶς ἀθανάτῃσι θεῇς ὦπα ἔοικεν.

« Il ne faut pas s'étonner si les Troyens et les Akhéens aux belles knémides ont supporté pendant longtemps tant de souffrances pour une telle femme : sa face ressemble terriblement à celle des Déesses immortelles (2). »

Plus orgueilleux encore, il disait que son art avait donné la vie à tout ce qu'avait pu créer de beau l'enfantement de Léda et le génie d'Homère (3). On surnomma cette Hélène l'*Hélène la courtisane*, parce que Zeuxis, non content des sommes énormes que lui avaient données les Krotoniates, exposa cette œuvre et fit payer pour la regarder (4).

Apollodore vécut assez pour savourer amère-

(1) Valère-Maxime, lib. III, cap. 7.

(2) *Iliade*, chant III, 156-158.

(3) *Adeone dextræ suæ pictor multum arrogavit, ut ea tantum formæ comprehensum crederet, quantum aut Leda cœlesti partu edere, aut Homerus divino ingenio exprimere potuit?* Valère-Maxime, lib. III, cap. 7.

(4) Ælien, *Var. Hist.*, lib. IV, cap. 12.

ment la gloire de Zeuxis, de Zeuxis qui perfectionna encore les inventions et les procédés d'Apollodore et qui l'éclipsa complétement. Il paraît qu'Apollodore s'en vengea dans des vers satiriques contre Zeuxis où il disait que le peintre d'Héraklée lui avait volé son art (1).

Les concours de peinture existaient encore. Zeuxis fut défié par Parrhasios d'Éphèse (2) ; acceptant le défi, il apporta au concours une grappe de raisin peinte avec tant de vérité que les oiseaux vinrent la becqueter. Quand ce fut le tour de Parrhasios, il exposa un tableau sur lequel il avait tout simplement figuré un rideau, prodige de trompe-l'œil. Zeuxis lui-même, dans son impatience de voir l'œuvre qu'on osait opposer à la sienne, s'écria : « Arrachez ce rideau, qu'on juge le tableau. » L'Hérakléen s'avoua vaincu, disant, avec raison, que lui n'avait trompé que des oiseaux, tandis que son rival avait trompé un peintre tel que Zeuxis. *Quoniam ipse volucres fefellisset, Parrhasius autem se artificem*, dit Pline.

Il est à remarquer que, dans toutes ces luttes artistiques, ce ne sont point des œuvres que les peintres soumettent au jugement, mais des tours

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 9.
(2) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

de force : trompe-l'œil, effets de perspective, légèretés de main, puissances de relief; qualités énormes qui sont de l'art et du plus bel art dans un tableau où elles servent à donner la vérité, la vie et l'effet, mais qui, isolées, ne sont que des jeux d'adresse et des enfantillages.

Un concours pouvait, devait exister entre Zeuxis et Parrhasios; ils furent frères par le talent et par l'orgueil. Jamais l'orgueil ne posséda deux hommes à un degré aussi élevé que ces deux artistes. Zeuxis se promenait aux jeux Olympiques, couvert d'un manteau de pourpre sur lequel des lettres brodées en or proclamaient son nom (1); Parrhasios, toujours vêtu de pourpre, portait ordinairement une couronne ou un diadème d'or (2) ; celui-là donnait ses œuvres prétendant que personne ne pouvait les payer à leur valeur (3) ; celui-ci se qualifiait de prince de la peinture, et prétendait descendre d'Apollon, qui, disait-il, lui apparaissait fréquemment en songe (4); le premier écrivait sous ses tableaux des aphorismes comme ceux-ci : *On le*

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

(2) Junius, *De Pict. veter. Catal. art.*, p. 144.

(3) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

(4) Parrhasios, dit Pline (lib. XXXV, cap. 10), se peignit aussi sous la figure d'Hermès, voulant presque être adoré.

critiquera plutôt qu'on ne l'imitera (1) ; le second plaçait sous les siens des distiques extra-louangeurs dans lesquels il se surnommait ἁβροδίαιτος (2), fastueux, vivant dans les délices. Tous deux, inspirés par l'orgueil froissé, étaient caustiques et mordants jusqu'au vif. Zeuxis voyant que dans son tableau de la Centauresse, ce n'était pas la perfection de l'exécution, mais la singularité même du sujet qui frappait les spectateurs, cria à son élève : « Allons, Mykion, couvre ce tableau ; qu'on le reporte chez moi : ces gens-là sont indignes de le regarder ; ils comptent pour rien ce qu'ils devraient le plus applaudir (3). Parrhasios, écoutant les juges d'un concours le déclarer vaincu par Timanthe de Samos dans son tableau représentant *Ajax disputant à Odysseus les armes d'Akhille*, dit simplement

(1) *Invisurum aliquem facilius quam imitaturum*, inscription que Zeuxis avait placée sous une figure d'athlète.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Voici l'inscription que Parrhasios mettait sous ses tableaux : « L'homme qui vit dans une mollesse excessive, mais qui honore la vertu, a fait ces tableaux. Il a pour patrie l'illustre ville d'Éphèse. Je n'oublie pas non plus mon père Evenor, qui a produit en moi un vrai Grec, le premier de tous les peintres de la Grèce. » — Il paraît que quelqu'un biffa le mot ἁβροδίαιτος et mit en place ῥαβδοδίαιτος, qui veut dire, dans un sens ironique, vivant de son pinceau (de ῥαβδίον), et aussi, vivant dans les coups de verges (de ῥάβδος).

(3) Lucien, *Zeuxis ou Antiochus*, 7.

« qu'il était fâché de voir son héros vaincu une seconde fois par un misérable (1). »

L'orgueil immodéré de ces peintres s'appuyait d'ailleurs sur une longue et glorieuse liste d'œuvres : les Grecs devaient à Zeuxis, indépendamment des tableaux déjà cités, un *Athlète*, *Zeus sur son trône entouré des autres Divinités*, *Heraklès enfant écrasant deux serpents*, dont nous connaissons peut-être une copie dans les fresques d'Herculanum, une *Alkmène* qu'il donna aux habitants d'Agrigente (2), et un très-bel *Amour couronné de roses* dans le temple d'Aphrodite à Athènes (3). A Parrhasios : *Un Général de mer cuirassé*, *Méléagre, Heraklès et Persée*, dans un seul tableau qui fut trois fois frappé de la foudre sans être détruit, *l'Arkhigalle* (grand prêtre de Déméter), que Tibère paya plus tard six millions de sesterces, une *Nourrice krétoise*, un *Dionysos*, la *Vérité*, un *Prêtre*, un *Athlète courant au combat et ruisselant de sueur*, un autre *Athlète ôtant ses armes*, un *Ænée*,

(1) *Ergo magnis suffragiis superatus a Timanthe Sami in Ajace armorumque judicio, Heroïs nomine se moleste ferre dicebat, quod iterum ab indigno victus esset.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. Voir aussi Athénée, lib. X, cap. 2, et Ælien, *Hist. var.* lib. IX, cap. 2.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

(3) Cité par une scholie des *Akharniens* d'Aristophanes.

les Dioskures, *Télèphe*, *Akhille*, *Agamemnon*, *Odysseus* (1); enfin, de petits tableaux obscènes que le fils d'Evénor peignait pour se délasser de ces grands travaux (2). Son œuvre de prédilection était une allégorie du peuple d'Athènes où il avait exprimé tous les caractères des Athéniens : la clémence, l'inconstance, la colère, l'injustice, la miséricorde, la gloire, le courage, la beauté, la férocité et la grandeur d'âme (3).

Ælien (4) nous dit encore que Zeuxis décora un des palais d'Arkhélaos, roi de Macédoine, et Lucien décrit longuement, en s'extasiant, dans *Zeuxis ou Antiochus* (5), un tableau du peintre d'Héraklée qui représentait une *Centauresse*, créature moitié femme et moitié jument. Dans cette longue description je traduis ces quelques lignes. « La Centauresse ressemble à ces fières cavales de Thessalie, encore indomptées et qui n'ont point fléchi

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10; Plutarque, *De audiendis poetis*.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10. Voir aussi Suétone, *in Tiberio*.

(3) *Pinxit demon Atheniensium, argumento quoque ingenioso : volebat namque varium, iracundum, injustum, inconstantem; eumdem exhortabilem, clementem, misericordem, excelsum, gloriosum, humilem, ferocem fugacemque, et omnia pariter ostendere.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(4) Ælien, *Var. Hist.*, lib. 14, cap. 17.

(5) Parag. 3 et suiv.

sous le poids de l'écuyer. Le haut du corps est d'une belle femme, à l'exception des oreilles, qui se terminent en pointes comme celles des Satyres; mais le mélange, la fusion des deux natures à l'endroit où la nature chevaline se confond avec la nature féminine, est rendu par une transition si habile, qu'il échappe à l'œil et qu'on ne saurait y voir d'intersection. » Dans le même opuscule, Lucien prétend que « Zeuxis, cet admirable artiste, n'exerçait jamais son talent sur des sujets communs et vulgaires; il était rare, continue-t-il, qu'il peignît des héros, des Dieux, des batailles; il cherchait toujours quelque chose de nouveau, une conception extraordinaire et étrange, et c'était là qu'il faisait donner toute la puissance de son talent. » Voilà qui est audacieux. Évidemment, pour le sceptique de Samosate, les Dieux, les héros et les batailles sont des sujets communs et vulgaires; mais en était-il ainsi des Grecs des grands siècles, de ceux-là qui accusaient Æskhyle d'impiété; de ceux-là qui, sur terre et sur mer, vainquaient les Perses dans de vulgaires batailles, comme les appelle si plaisamment Lucien? Heureusement pour lui et pour son génie, Zeuxis, par les tableaux que nous venons de citer, *Zeus*, *Héraklès* et les autres, donne un éclatant démenti aux paroles de Lucien et prouve que,

dans son œuvre de peintre, la *Centauresse*, fantaisie d'un jour, caprice auquel il sacrifia son talent quelques heures, fait exception à ses grandes images divines.

Comme Anakréon, comme Æskhyle, comme Euripides, ce grand peintre eut, paraît-il, une mort singulière : à ce que raconte Verrius Flaccus (1), il peignit une vieille femme, et, ce portrait achevé, il se mit tellement à rire en regardant cette face grotesque rendue avec une extrême vérité, qu'il en mourut.

IX

Androkydes, Timanthe et Eupompo vivaient au temps de ces deux rivaux illustres, Zeuxis et Parrhasios (2).

Androkydes de Kyzique (3), dans la Propontide, faisait de petites compositions que nous appellerions aujourd'hui des tableaux de genre. Il est surtout célèbre par un tableau qui représentait des

(1) Verrius Flaccus, au mot *Pictor*.
(2) Pline, lib. XXXV, cap. 7.
(3) Plutarque, *in Pelopidâ*.

poissons dans le gouffre de Scylla (1). Et Plutarque soutient ce paradoxe, qu'Androkydes peignit très-bien les poissons « parce qu'il s'en nourrissait toujours et qu'il les aimait énormément. » Alors il n'est plus étonnant qu'Apelles et Raphaël aient si bien peint les femmes.

Timanthe n'était pas de Sikyône, comme l'a prétendu Eustathe, ni de Samos, comme le dit Pline, mais de l'île de Kythnos ; c'est Quintilien (2) qui nous l'affirme.

Pline, Cicéron, Quintilien, Valère-Maxime, Eustathe et, après eux, grand nombre de critiques du dix-huitième siècle se sont extasiés sur un *Sacrifice d'Iphigénie* dans lequel Timanthe peignit Agamemnon le visage couvert, ne voulant pas, disent les uns, montrer, par respect pour l'Art, le désespoir du père, ne pouvant pas, disent les autres, surpasser les diverses expressions de douleur qu'il avait déjà données aux autres assistants (3). Tous,

(1) Plutarque, *Symposiacon*, lib. IV, *quæst.* 2 et 4; et Athénée, lib. VIII, cap. 5.

(2) *Timanthes, ut opinor Cythnius. Orat. instit.*, lib. II, cap. 13.

(3) On pourrait citer ces cinq auteurs, qui disent tous la même chose, et auxquels d'ailleurs de spécieux commentateurs ont fait dire cinq choses différentes. Je me contente d'en citer un; et je choisis naturellement la langue la plus parfaite ;

à l'exception de deux ou trois esprits plus réfléchis qu'enthousiastes, ont proclamé que cette étoffe recouvrant la tête d'Agamemnon était un trait de génie, sans s'apercevoir que Timanthe n'avait eu d'autre pensée que d'imiter Euripides, qui, après avoir fait dire à Agamemnon, au deuxième acte de l'*Iphigénie* : « Roi, je rougis de verser des larmes, et père infortuné je rougis de n'en point répandre, » au cinquième acte décrit ainsi le sacrifice : « Agamemnon la voit donc s'avancer vers le terme fatal ; il gémit ; il détourne la vue ; il verse des larmes ; il se couvre le visage de sa robe. » Il n'y a donc là aucun trait de génie, mais seulement le respect de la tradition. Et je trouve Timanthe fort heureux d'avoir à appuyer sur les vers du grand tragique son prétendu trait de génie, qui, malgré les enthousiasmes emphatiques de Cicéron, de Pline et de Quintilien, deviendrait alors une preuve d'impuissance.

Les Grecs devaient encore à Timanthe un *Polyphème endormi* (1), un *Palamède tué par tra-*

c'est dire que je prends Cicéron : « *Pictor ille vidit cum immo-* « *landa Iphigenia tristis Calchas esset, tristior Ulysses, mæ-* « *reret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quo-* « *niam summum illum luctum penicillo non posset imitari.* » *De Perfecto Orat.* 4.

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

hison et un *Héros* qui fut transporté à Rome (1).

On ne connaît qu'un seul tableau du Sikyônien Eupompe, un *Vainqueur au combat gymnique*, dont on pourrait peut-être se faire une idée par la statue d'un jeune vainqueur qui se trouve au musée des Antiques. Il est célèbre comme créateur d'un troisième style de peinture. Avant lui, il n'en existait que deux : le style helladique et le style asiatique; mais, après la révolution qu'il fit en fondant l'école de Sikyône, on divisa le style helladique en deux, le style attique et le style sikyônique, et l'on conserva le style asiatique ou ionique (2). Le premier chapitre de l'histoire d'Apelles montre et caractérise ces trois écoles.

Dès la cent unième olympiade (364) apparaissent Euxènidas et Pamphile d'Amphipolis, tous deux illustres par leurs élèves. Le premier fut le maître d'Aristides de Thèbes (3); le second fut le maître d'Apelles. Pamphile, qui succéda à Eupompe dans la direction de l'école de Sikyône, peignit les

(1) *Sunt alia ingenii ejus exemplaria : velut* Cyclops dormiens, *in parvula tabella*; *cujus sic magnitudinem exprimere cupiens, pinxit juxta Satyros thyrso pollicem ejus metientes.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 9.

(3) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Héraklides suppliants, œuvre que d'autres pensent être d'Apollodore, la *bataille de Phliunte*, une *Victoire des Athéniens* et *Ulysse sur un radeau* (1). Mais le maître d'Apelles a sa place marquée dans l'histoire.

Entre la cent troisième et la cent septième olympiade se montrent, en même temps que Skopas, en même temps que Praxitèles (2), qui prépare la venue d'Apelles en mêlant dans ses statues la grâce à la grandeur que possédaient seules les œuvres de Phidias, Ekhion, Thérimaque et Aristides.

Le plus célèbre tableau d'Ekhion représentait une vieille femme portant une lampe devant une jeune mariée remarquable par l'expression de pudeur qui empourprait son visage (3). Sans nul doute, Ekhion, à la fois de l'école expressive inaugurée par le sculpteur Skopas, et de l'école réaliste créée par le peintre Eupompe, dont Ekhion était peut-être un des élèves, avait cherché, en prenant ce sujet, des effets de contrastes : contrastes psychologiques, pudeur et malignité, innocence et rouerie ; contrastes physiologiques, jeunesse et

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Voir* J. Sillig., *Catal. Artificum*, tab. II.

(3) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

vieillesse, beauté et laideur; contrastes artistiques, visage pâle et posé, aux chairs fermes et veloutées, et figure jaune et bistre, aux chairs tombantes et sillonnées de rides. Ekhion avait encore peint *Dionysos*, *Sémiramis*, la *Tragédie* et la *Comédie* (1).

Aristides est presque contemporain d'Apelles, cependant il atteignait le sommet de sa réputation quand, inconnu, le grand peintre étudiait encore à l'atelier de Pamphile. L'artiste thébain cherchait surtout l'expression ; il ne serait pas détemporisé au dix-neuvième siècle. Pline assure qu'il exprimait avec grand art les passions et les troubles de l'âme; mais il lui reproche de la dureté dans le coloris (2), ce qui veut dire sans doute qu'il ne savait pas bien fondre ni harmoniser les couleurs. Aristides avait le don de trouver des sujets : qu'on se figure *Anapanomenos morte d'amour pour son frère*, ou le *Sac d'une ville* (3), dans lequel il avait représenté un tout petit enfant se traînant jusqu'au sein ensanglanté de sa mère à l'agonie; le peintre avait montré l'expression douloureuse de la mère, qui craignait que l'enfant ne bût le sang mêlé au lait. Plus tard,

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.
(2) *Durior paulo in coloribus*. Pline, lib. XXXV, cap. 10.
(3) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Alexandre fit transporter ce tableau à Pella. D'une fécondité étonnante, Aristides peignit encore *un Suppliant*, dont on entendait presque la voix, — *pœne cum voce; — Dionysos*; un *Artamènes* qu'on voyait à Rome au temps de Pline; un *Vieillard enseignant à un enfant l'art de jouer de la lyre;* des *Chasseurs portant leur gibier;* enfin, pour Mnason, tyran d'Elatée, qui le lui paya 90,000 francs de notre monnaie (10 mines par tête), un combat de cent figures (1). En mourant, Aristides laissa inachevé un tableau représentant Iris (2), l'agile Déesse.

A Aristides s'arrête la liste des peintres grecs venus avant Apelles. Les autres sont contemporains du peintre d'Éphèse ou ils lui sont postérieurs. Nous parlerons des premiers dans le cours du volume, étant mêlés à la vie d'Apelles. Quant aux seconds, nous ne parlerons pas d'eux. Pour la plupart, — j'excepte Euphranor, Antidote et Nikias, — leurs noms seuls existent; les anciens n'ont guère pris la peine de mentionner leurs œuvres. Peintres de la décadence, grassement payés par les tyrans, ils se multiplient à l'infini; ils imitent d'abord la manière des grands peintres du siècle

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.
(2) Junius, *De Pict. veter. Catalog.*, p. 28.

d'Alexandre, des Apelles, des Protogènes, des Aristides et des Pausias, en exagérant les qualités, qui alors deviennent des défauts; et bientôt, ne se contentant plus d'imiter, ils copient maladroitement les œuvres des maîtres. Ce sont ces artistes qui, durant les guerres civiles de la Grèce, émigrèrent à Rome, et, se mêlant aux artistes latins, décorèrent les palais de Pompeïa et d'Herculanum.

La peinture grecque était morte avec Apelles; elle était morte à l'apogée resplendissante de sa grandeur, de sa force et de sa perfection.

Nous avons rapidement passé en revue les peintres qui précédèrent Apelles; nous avons appris, par les descriptions de certains tableaux, que les anciens connaissaient le clair-obscur, le relief, la perspective, qu'ils égalaient dans le dessin les chefs-d'œuvre de la statuaire, qu'ils étaient des coloristes; nous nous sommes rendu compte des perfectionnements matériels de la mécanique de l'art, partant de la peinture linéaire pour arriver successivement à la peinture ombrée, à la peinture monochrome, enfin à la peinture polychrome, à la détrempe et à l'encaustique; nous avons examiné la marche morale de la peinture, se plaisant d'abord, avec Polygnote et Panænos, à représenter d'héroïques actions dans des fresques à cent personnages,

aimant la grandeur et la force; ensuite, avec Zeuxis et Parrhasios, demandant des tableaux d'une seule figure, exigeant la perfection absolue des formes; enfin, avec Timanthe et Aristides, voulant l'alliance de la beauté du corps avec l'expression de l'âme.

Étudions maintenant Apelles, vaste génie qui réunit toutes les qualités des maîtres venus avant lui, qui enrichit encore la pratique de l'art, et qui porta à un si haut degré l'idéal de la peinture, que la peinture perdit son nom pour se nommer l'art d'Apelles :

Clarus fronde Jovis, Romani fama cothurni.
Spirat Apelleo redditus arte Memor.

HISTOIRE D'APELLES

HISTOIRE D'APELLES

CHAPITRE PREMIER

LES MAITRES D'APELLES

La Fatalité conduit-elle les hommes et les faits avec sa main de fer? le Hasard se joue-t-il sans cesse de tous les deux? éternel problème. Est-ce la Fatalité, dans un but décourageant, par une sombre pensée, ou le Hasard, sans réfléchir, par un caprice enfantin, qui a voulu que nous ignorions la patrie du plus grand poëte et du plus grand peintre de la Grèce, d'Homère (1) et d'Apelles?

(1) Si on admet toutefois, malgré la critique allemande qui ne voit dans Homère qu'un cycle de poëtes, l'existence du grand aveugle.

— J'allais dire, avec Lucien, des deux plus grands peintres grecs, car le créateur de « l'aurore aux doigts roses, des ténèbres de la mort, du manteau de pierre (1) » et de tant d'autres expressions qui sont des tableaux a sa place marquée au premier rang des coloristes.

Tous les auteurs anciens qui parlent d'Apelles s'entendent et n'ont qu'une seule voix pour proclamer son génie ; mais ils se contredisent étrangement quand il s'agit du lieu de sa naissance. Dans certains manuscrits, Pline n'en parle pas ; dans d'autres, il désigne l'île de Kos (2). Ovide indique aussi l'île de Kos (3). Strabon (4), Lucien (5), Ælien (6) et le poëte grec du douzième siècle, Jean Tzetzès (7), le font naître à Éphèse ; et Suidas, dans son *Lexicon*, dit : — je traduis textuellement

(1) Λάϊνον ἕσσο χιτῶνα.

(2) Voici le texte de Pline, lib. XXXV, cap. 10 : « *Apelles Cous, Olympiade 112, picturæ plura solus prope quam cæteri omnes contulit*. Dalecampius, dans la leçon qu'il a donnée d'après un manuscrit imaginaire, a substitué *eo usque* à *Cous*.

(3) « *Ut Venus Artificis labor est et gloria Coi*
Æquoreo madidas quæ premit imbre comas. »

Ovide, *De Ponto*, lib. IV, eleg. 1.

(4) Strabon, lib. XIV.

(5) Lucien, *De Calumniâ*.

(6) Ælien, *Histor. animal.*, lib. IV, cap. 5.

(7) Tzetzès, *Chiliades*, 8, 197.

— « *Apelles de Kolophon,* (devint) *par adoption, peintre d'Éphèse* (1).

Par cette adoption, Suidas entend les droits de cité qu'à l'exemple de la plupart des villes grecques, qui agissaient ainsi envers les grands artistes, les magistrats d'Éphèse accordèrent à Apelles. Il quitta très-jeune Kolophon, sa ville natale, pour venir étudier dans l'atelier du peintre Éphore (2), qui professait à Éphèse. Fut-ce alors que les Éphésiens, émerveillés de ce qu'en peu de temps l'élève surpassait le maître dans la science du dessin et dans la magie du coloris, lui octroyèrent l'indigénat? Ne fut-ce que bien plus tard, à son retour d'Asie, quand, devenu illustre, il vint se fixer à Éphèse qu'il enrichit de ses œuvres, que les citoyens l'honorèrent de cette haute marque d'estime?

Il ne reste donc que Pline et Ovide pour soutenir l'île de Kos. Et encore Ovide n'a-t-il pas voulu dire que les habitants de l'île de Kos, qui possédaient la plus belle œuvre d'Apelles, la *Kypris Anadyomène,* lui donnèrent aussi les droits de cité? Peut-on d'ailleurs demander la vérité historique au charmant auteur des *Métamorphoses?*

(1) Ἀπελλῆς Κολοφώνιος, θέσει δὲ, Ἐφέσιος ζωγράφος. Suidas, au mot Ἀπελλῆς.

(2) Suidas, au mot Ἀπελλῆς.

Au contraire, quatre auteurs, sans compter Suidas, affirment Éphèse ; et celui-ci même semble le plus consciencieux ; seul des écrivains anciens, il parle de Pythios, le père d'Apelles, et de Ktésiokhos, son frère et son élève (1).

La date précise de la naissance d'Apelles est au moins aussi difficile à faire connaître que sa patrie. Quand Pline cite une date, c'est toujours l'olympiade dans laquelle l'artiste florissait, — *florebat*, — c'est-à-dire, était arrivé à la pleine maturité de son talent, au sommet de sa réputation. Comme les artistes parviennent plus ou moins jeunes à cette perfection et à cette renommée, on ne peut guère se baser sur cette olympiade même, ni pour savoir la date de leur naissance, ni pour savoir la date de leur mort. Pline n'indique donc presque que le demi-siècle où ils vécurent.

Parlant d'Apelles, le naturaliste dit qu'il florissait dans la cent douzième olympiade (2), qui correspond aux années 332, 331, 330 et 329 avant l'ère chrétienne ; époque à laquelle Alexandre continuait la longue expédition d'Asie, commencée en 336

(1) « Μαθητὴς (Apelles) Παμφίλου τοῦ Ἀμφιπολίτου πρότερον δὲ Ἐφόρου τοῦ Ἐφεσίου, υἱὸς Πυθίου, ἀδελφὸς Κτησιόχου, καὶ αὐτοῦ ζωγράφου. » Suidas, au mot Ἀπελλῆς.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(première année de la cent onzième olympiade). En effet, c'est bien là le moment de la suprême grandeur d'Apelles ; c'est bien dans cette olympiade que le peintre fleurit, sinon par son génie, qui s'accroîtra encore quand il aura recouvré la liberté, du moins par les faveurs dont l'accable Alexandre, par l'amitié toute familière qu'il partage avec le conquérant de la moitié du monde, par les trésors que lui prodigue le nouveau possesseur de ces riches contrées : la Perse, l'Asie Mineure et l'Égypte.

La grande question est de savoir à peu près quel âge avait Apelles dans la cent douzième olympiade : c'est la clef des dates de l'histoire du grand peintre. Cette question, nous allons essayer de la résoudre ; cette clef, nous allons tenter de la trouver.

Apelles étudia d'abord à Éphèse, chez Éphore, qui, artiste assez médiocre, n'eut bientôt plus rien à montrer à son élève. Nous pouvons penser qu'Apelles entra à douze ou quatorze ans dans cet atelier, et qu'il en sortit à seize ou dix-huit ans. Ajoutons à celles-ci les dix années que, pour apprendre encore, Apelles passa à Sikyône, dans l'atelier de Pamphile ; cela lui fait vingt-huit ans. A cet âge, Philippe le mande en Macédoine. Quatre ans

après, l'assassinat du roi donne le trône à son fils. Apelles avait donc environ trente-deux ans à l'avénement d'Alexandre, la première année de la cent onzième olympiade (336 avant J.-C.).

Voyons maintenant si ces suppositions, calculées par l'âge présumé du peintre et par les années d'étude nécessaires, se coordonnent logiquement avec les dates exactes, avec les faits avérés de l'histoire.

Nous trouvons qu'Apelles a trente-deux ans la première année de la cent onzième olympiade. Il était donc né en 368, première année de la cent troisième olympiade. Trois olympiades plus tard, 356 avant Jésus-Christ, année de la naissance d'Alexandre, Apelles entre dans l'atelier d'Ephore; il y reste cinq ou six ans, ce qui nous donne l'année 350. Déjà on parle de lui à Éphèse; il vient à Sikyône dans l'atelier du vieux Pamphile, qui professe depuis vingt-huit ans, depuis la centième olympiade. C'est à cette époque, vers 349 ou 348 avant l'ère chrétienne, que Julius Sillig (1) place Apelles pour la première fois avec cette notion qui se rapporte si bien avec nos calculs : « *Apelles primum prodit.* Apelles se montre pour la pre-

(1) *Catalog. Artificum*, tab. II.

mière fois, » c'est-à-dire Apelles fait pressentir qui il sera; il révèle déjà son génie; après avoir surpassé son maître d'Éphèse, voici qu'il dépasse ses condisciples, voici qu'il égale son nouveau maître, le grand Pamphile. Apelles reste à Sikyône jusqu'en 340; car nous sommes certains qu'il passa dix ou douze ans à l'atelier de Pamphile, puisque ce peintre n'acceptait ses élèves que pour ce temps (1). Puis, en 340, alors que Philippe, repoussé de l'île d'Eubée, forcé de lever le siége de Byzance, craignant la nouvelle alliance que viennent de contracter Thèbes et Athènes, reste un an dans l'inaction guerrière et cherche à civiliser sa patrie en y attirant, à la suite d'Aristote, les génies de la Grèce, l'élève de Pamphile est mandé par lui à Pella.

Apelles demeure quatre ans à la cour de Philippe, le peignant lui, son fils, ses seigneurs et ses généraux, et la cent onzième olympiade arrive,

(1) C'est Pline, lib. XXXV, cap. 10, qui nous dit ce fait par ces paroles : *Docuit (Pamphilus) neminem minoris talento annis decem*. Dans d'autres éditions de Pline, le texte diffère : *Docuit neminem talento minoris [annuis XD]*. Selon la première version, Apelles resta dix ans à l'école de Pamphile; selon la seconde, qui paraît la plus correcte, il dut rester douze ans, à 500 sesterces par an, pour compléter le talent. Ici, d'ailleurs, le texte tant discuté de Pline importe peu, attendu que Pamphile mourut pendant qu'Apelles était à son école et qu'ainsi l'élève devint libre dès qu'il le voulut.

apportant en elle l'assassinat de Philippe et l'avénement d'Alexandre. Le nouveau roi avait vingt ans ; son peintre en avait trente-deux.

Maintenant que nous avons tenté de nous renseigner sur la patrie d'Apelles et sur la date de sa naissance, commençons son histoire et l'histoire de ses œuvres. Prenons-le d'abord vers 350, quand, presque encore un enfant, il quitte l'atelier d'Ephore, le maître éphésien, pour l'atelier de Pamphile, le maître sikyonien.

La Grèce, à cette époque, vers le milieu du quatrième siècle, avait trois écoles de peinture : la première allait disparaître, l'école d'Athènes; la seconde était à l'apogée de sa gloire, l'école ionienne; Eupompe venait de fonder la troisième, l'école de Sikyône. L'école d'Athènes cherchait l'idéal, l'école ionienne la grâce, l'école de Sikyône la vérité. L'école d'Athènes s'inspirait de la nature, l'école ionienne l'embellissait, l'école de Sikyône la copiait. Raphaël eût été un athénien, Corrége un ionien, Holbein un sikyônien.

Malgré tous les penchants qu'avait Apelles pour l'école ionienne, et peut-être même à cause de ces penchants qu'il désirait combattre, il voulut aller à Sikyône recevoir des leçons du sévère Pamphile, le successeur d'Eupompe. Apelles pensait qu'il

n'en serait que plus gracieux, que plus expressif, s'il savait sous la draperie faire sentir le corps, sous la chair nue faire agir les muscles. Les peintres sikyôniens, savants, positifs, cherchant la vérité, enseignaient l'anatomie, sans doute peu connue et dédaignée par ces natures demi-asiatiques de l'Ionie, qui ne s'attachaient qu'au coloris et à la grâce, pardonnant volontiers une faute de dessin, pourvu que le tableau charmât les yeux au premier abord par des couleurs fondues ou éclatantes, par des contours plutôt gracieux et faux que rigides et vrais, enfin par une expression de tranquillité voluptueuse, de calme serein et placide, répandue sur les figures et sur les horizons.

Si Eupompe fut le créateur de l'école de Sikyône, son élève, le Macédonien (1) Pamphile, en fut le législateur et le véritable fondateur. Ayant fort étudié les belles-lettres et les sciences exactes, les mathématiques, la géométrie, sans lesquelles il pensait que la peinture ne pouvait se perfectionner (2), il exigea de ses élèves une grande ins-

(1) *Ipse Macedo natione.* Pline, lib. XXXV, cap. 10; il était originaire d'Amphipolis, d'après Suidas, au mot Ἀπελλῆς.

(2) *Sine quibus negabat artem perfici posse.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

truction. Il les voulait comme lui connaissant les chefs-d'œuvre, sachant en démêler les sens quelquefois obscurs, en saisir les allégories et les symboles les plus abstraits; car, pensait-il, le sujet est beaucoup dans une œuvre picturale, et pour créer un Zeus ou une Athéné, une Artémis ou un Hermès, on doit chercher le plastique et le grandiose dans l'*Iliade*, et éclairer ces corps tout humains, éclatants de vie et de beauté, par une sorte de lueur divine trouvée en lisant les doctrines plus immatérielles des philosophes de l'école d'Elée, de Xénophane, de Parménides et d'Empédokles, et de ces deux grands maîtres, Anaxagore et Platon. Pamphile demandait aussi la géométrie à ses élèves, car ce n'est que par elle que l'on arrive à la perspective; science en laquelle excellait probablement Pamphile, puisque ses tableaux encaustiques dont nous savons le nom, *le Combat de Phliunte* et *la Victoire des Athéniens* (1), étaient remplis d'un

(1) *Pamphili picturæ sunt Cognatio, et Prælium ad Phliuntem, ac Victoria Atheniensium, item Ulysses in rate.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. Certains commentateurs ont vu dans *cognatio* la *confédération des Grecs*; d'autres tout simplement une famille assemblée; mais le vrai sens de *cognatio* (συγγένεια) est : un sacrifice privé offert par une famille au Dieu protecteur. Quant à *Victoria Atheniensium*, il est probable que ces mots désignent la victoire de Marathon, la victoire par excellence, de même

grand nombre de figures. De peur de ne peindre qu'un bas-relief, Pamphile n'aurait pas abordé un sujet aussi vaste, s'il n'eût été sûr de la différence des plans et des lumières.

Pamphile avait une haute autorité, non-seulement dans son école, mais encore dans Sikyône. Sa puissance allait si loin qu'il fit ériger une loi qui contraignait les enfants des hommes libres à apprendre le dessin ; exemple qui fut suivi par toutes les villes de la Grèce (1).

Entrant à son école, les élèves de Pamphile s'engageaient à y rester dix ans. Le maître pensait que dix années suffisaient à peine pour connaître à fond tout l'art de peindre. Un talent (un peu plus de 5,821 francs), tel était le prix auquel il évaluait

que *Urbs* désigne Rome, la ville par excellence. C'est peut-être sur l'*Ulysse sur un radeau*, de Pamphile, que les eaux avaient gâté, qu'un poëte anonyme composa cette jolie épigramme recueillie dans l'*Anthologie* de Planude (lib. IV, 125).

« Toujours la mer a été sans pitié pour le fils de Laërte. Ses flots viennent d'inonder son image et de l'effacer de ce panneau; mais qu'importe? Dans les épopées du divin Homère, ses traits sont marqués en caractères impérissables. »

Alexandre Lenoir, dans ses *Remarques sur les productions des peintres les plus célèbres*, ouvrage dont il écrivit seulement quelques chapitres, dit que Pamphile « composa plusieurs écrits, non-seulement sur la peinture et sur les peintres illustres, mais encore sur la grammaire et sur l'agriculture. »

(1) Pline, Lib. XXXV, cap. 10.

ses leçons. Cette somme interdisait à bien des jeunes gens, qui fussent peut-être devenus de vrais peintres, l'étude de la peinture. Cependant c'était dans une grande pensée que Pamphile exigeait tant d'argent; il voulait que chaque artiste eût son pain gagné d'avance; qu'il ne fût pas forcé de vendre des tableaux peints à la hâte et sans la perfection voulue, sur l'achat desquels reposerait sa vie de chaque jour. Il élevait la peinture à l'état de privilége; il croyait que l'homme attaqué par la misère, par la faim, se prenait à se décourager, et, ou jetait ses pinceaux, ou se mettait aux gages d'un prince, devenant une sorte d'esclave parasite, faisant des portraits, lançant des bons mots, jouant de la lyre, et avant tout flattant le maître.

La résignation n'était pas une vertu commune dans le monde païen. Instruits par les luttes douloureuses et par le supplice de Jésus, enfants du christianisme, religion des larmes et des afflictions, construite avec les ossements des martyrs et cimentée par leur sang, nous pensons autrement aujourd'hui : la douleur et la lutte, c'est le creuset où se forment les génies ; la douleur purifie, la lutte élève. En effet, comme pour renouveler le sanglant et admirable rachat expiatoire du Christ, il semble que Dieu, en créant un génie, le désigne

au malheur et lui dise : Comme Jésus persécuté et mort sur la croix pour renaître dans toute sa splendeur, comme Jésus le Nazaréen, tu expieras une gloire tardive par des peines renouvelées, par l'injustice, par les martyres, par la misère. Galilée, Dante, Colomb, Cervantès, le Tasse, Molière, Chénier, Byron, ces grands noms n'en font-ils pas preuve? Les païens, dont la religion était l'expression du bonheur sous toutes les formes, dans laquelle les forces de la nature symbolisées par des figures belles et heureuses, prenaient côte à côte le nectar et l'ambroisie, servies par Hébé aux beaux pieds, à la table de Zeus, ne croyaient qu'au bonheur et le recherchaient par tous les moyens possibles. S'ils voyaient un génie comme Homère, frappé par le malheur, ces sybarites avaient la bonhomie de croire que ce n'était pas précisément à cause de ses infortunes qu'il avait chanté en vers divins *la colère d'Akhille, fils de Pélée*, et que, s'il avait gardé ses deux yeux, s'il avait vécu non dans les fastes persiques que haïssait Horace, mais dans le calme de l'aisance, il eût sans doute fait d'aussi beaux vers. En quoi les Grecs avaient peut-être raison?

Cependant, au temps d'Apelles, dans Protogènes, nous trouvons l'exemple d'un peintre misérable et, malgré cela, développant son talent. Mais que de

peines eut-il à supporter! Ayant appris seul à dessiner et à peindre, jamais il ne sut, à proprement parler, le mécanisme de l'art; et dans la suite, même après avoir été proclamé son rival par le généreux Apelles, après avoir été apprécié à sa valeur par ses concitoyens, il garda une certaine timidité de touche, une sorte de gêne dans la pratique du pinceau; indécisions qui s'expliquent parce que, ne les sachant pas d'avance, il avait cherché en tâtonnant les procédés de la peinture. Sans quitter Protogènes, parlons de choses plus physiques, plus palpables, plus naïvement simples; pour vivre, il fut forcé de badigeonner des vaisseaux. S'il avait employé ce temps à copier ou à créer, ou il se serait perfectionné, ou il aurait produit plus d'œuvres.

A Sikyône, Apelles eut des condisciples dignes de lui; les plus célèbres étaient Mélanthe, Pausias, Asklépiodore et Habron (1). Avec eux, il étudia sous

(1) Par Pline, nous savons que Mélanthe et Pausias furent élèves de Pamphile; quant à Asklépiodore, que Plutarque dit Athénien, nous pensons qu'il étudia à l'école de Sikyône, parce que, écrit Pline, il se faisait surtout remarquer par ses proportions (*in symmetria*), et qu'il vivait du même temps qu'Apelles. Or, la symétrie, l'art des proportions exactes et des mesures nous semble désigner un élève du consciencieux et de l'exact Pamphile. Pour Habron ou Abron, — souvent les Latins

les yeux de Pamphile. Études variées et attachantes, tantôt, armés d'une pierre noire, ils dessinaient quelque figure sur une mince tablette de buis (1) ; tantôt, avec l'éponge ou le pinceau de crin (2), ils peignaient à fresque sur des murs fraîchement récrépits, ou à la détrempe sur des murs secs et sur des panneaux de bois de mélèze (3), placés sur des chevalets (4) ; tantôt enfin, peignant à l'encaustique, ils prenaient dans leur boîte à couleur (5)

ne remarquaient pas l'esprit rude, — nous retrouvons dans ces sujets : « *Amicitia et Concordia* » (Pline, lib. XXXV, cap. 11), les tendances allégoriques que nous remarquons chez Mélanthe et chez son élève Apelles. Ce qui nous fait penser aussi que ce peintre fut camarade d'Apelles, c'est que celui-ci fit son portrait : « *Mirantur Apellis Abronem Samii.* » Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(1) On dessinait alors ainsi. Dès que l'étude était finie, jugée bonne ou mauvaise, il fallait l'effacer et en recommencer une autre sur la même tablette, comme font aujourd'hui les écoliers qui calculent sur des ardoises. Les élèves n'avaient pas le plaisir, bien dûment gagné, de conserver leurs dessins de la veille et de juger de leurs progrès.

(2) *Penicillum* et *peniculus*; γραφίς dans un sens vague et général; ῥαβδίον plus spécialement pour la peinture à l'encaustique.

(3) Les peintres grecs ne peignaient pas seulement à la détrempe sur le mélèze, ils employaient aussi la plupart des autres bois, et même l'ivoire.

(4) Οκρίβας. Ces chevalets, dont la forme nous a été conservée par des bas-reliefs, ressemblaient tout à fait à ceux des peintres modernes.

(5) Κιβώτιον, boîte à compartiments dans laquelle les peintres encaustiques plaçaient leurs cires préparées.

au moyen de poinçons aigus (1), les cires imprégnées de substances colorantes, et ils les étendaient ensuite sur l'ivoire avec des fers plats et larges (2), chauffés dans la braise (3).

Dans l'enseignement de Pamphile entraient aussi

(1) Κέστρον, *cestrum*; sorte de burin, de poinçon très-aigu qui pouvait piquer les cylindres de cire.

(2) Καυτήρ, καυτήριον, *cauterium*; sans doute une sorte de baguette de fer à bout aplati et assez large, ayant la forme d'une petite pelle de bois d'enfant.

(3) Il ne paraît pas douteux que Pamphile n'enseignât à ses élèves la peinture à l'encaustique, connue déjà depuis longtemps. Écoutons Pline (lib. XXXV, cap 2) : « *Pamphilus quoque, Apellis præceptor, non pinxisse tantum encaustica, sed etiam docuisse traditur Pausiam Sicyonium, primum in hoc genere nobilem.* » Or, si Pamphile enseigna l'encaustique à Pausias, il dut faire la même chose pour ses autres élèves, surtout pour Mélanthe, qui lui succéda dans la direction de l'école de Sikyône.

Nous ne parlons pas de la peinture à la détrempe, dont la pratique n'a pas été perdue, mais nous allons expliquer, le plus succinctement possible, la peinture à l'encaustique, dont malgré toutes les recherches des archéologues, — parmi lesquels, en première ligne, l'*infatigable* comte de Caylus, — on n'a pu retrouver exactement les procédés. Il semble qu'il y avait deux manières de peindre à l'encaustique.

La première consistait : 1° à tracer avec le *cestrum* des contours sur l'ivoire; 2° avec le même *cestrum* à prendre dans les compartiments de la boîte les différentes cires imprégnées de couleurs, auxquelles on avait donné en les préparant la forme de petits cylindres, et à les porter dans les contours; 3° à étendre et à fondre ces cylindres de cire colorante avec le *cauterium* chaud. La seconde, la plus simple, consistait à

les rebutantes études d'anatomie, les cours d'optique, de géométrie et de perspective, les leçons de philosophie et d'histoire, de belles-lettres et d'esthétique. Combien le sacerdotal Pamphile avait-il bouleversé la méthode si simple de son maître Eupompe, à qui Lysippe, sortant de la forge (1) pour entrer dans l'atelier, jetant la masse qui martelle le fer pour prendre à pleine main la grasse terre à modeler, demandait un jour quel maître il

tremper le pinceau (ῥαβδίον) dans des espèces de godets (κυαθίσκος, petit vase, petite coupe) renfermant des cires liquéfiées et maintenues par la tiédeur à l'état liquide, et à les employer comme dans la peinture à la détrempe. Ensuite, ainsi que dans la première manière, on égalisait, on polissait encore le tableau avec le *cauterium*.

Dans les deux manières, il va sans dire que les peintres avaient toujours un réchaud près d'eux, et pour fondre leurs cires et les mêler aux couleurs, et pour tenir chauds leurs *cauterium* et leurs *cestrum*. Cette peinture, en séchant, obtenait un brillant, un éclat et une solidité qui défiaient presque l'action du temps, puisque la *bataille de Marathon*, peinte à l'encaustique par Polygnote, sous un portique découvert d'Athènes, résista près de neuf cents ans (jusqu'au temps de Synesius, — au commencement du quatrième siècle, — qui raconte qu'un consul romain l'enleva aux Athéniens).

Quelques auteurs veulent qu'il y ait eu une troisième manière de peindre à l'encaustique, consistant à étaler d'abord les cylindres de cire sur les panneaux, et ensuite à tracer avec le *cestrum* les contours sur ces panneaux enduits de couleurs.

(1) Lysippe fut d'abord forgeron : « *Primo ærarium fabrum.* » Pline, lib. XXXIV, cap. 8.

devait suivre. Le peintre lui montra la foule qui se pressait dans la rue et lui dit qu'il fallait imiter la nature et non l'artiste (1).

Eupompe, lui, ne devait pas laisser les théories esthétiques empiéter sur la pratique de la peinture. Quand ses élèves connaissaient les principes du dessin, les lois de l'anatomie et les règles de la perspective, il les plaçait, pinceau ou crayon en main, devant le modèle qu'il avait choisi, et il leur disait sans doute : « Copiez, sans vous inquiéter d'autre chose que d'imiter ce que vous voyez, de faire droit ce qui est droit, incliné ce qui est incliné, courbe ce qui est courbe. » Avec sa simple et terrible méthode réaliste, Eupompe ne pensait ni à lire ni à expliquer à ses élèves les théories transcendantes de Platon sur l'idéal et l'essence du Beau.

Pendant qu'Apelles était à Sikyône, Pamphile mourut en désignant Mélanthe pour son successeur dans la direction de son école. Parmi tous les élèves de Pamphile, la grâce, l'éclat, le charme distinguaient Apelles et Pausias; mais une froide

(1) « *Eum (Eupompum) interrogatum, quem sequeretur antecedentium, dixisse, demonstrata hominum multitudine, naturam ipsam imitandam esse, non artificem.* » Pline, lib. XXXIV, cap. 8.

raison, une doctrine sévère caractérisaient Mélanthe ; ce qui explique pourquoi le vieux Pamphile, apôtre de la raison, préféra Mélanthe à ces deux illustres condisciples. Sous l'influence d'Apelles, il craignait que l'école de Sikyône ne perdît son caractère propre et ne se fondît dans l'école asiatique. Mélanthe ne pouvait lui inspirer cette crainte, car il exagéra encore les principes de son maître. Dans ses traités de peinture, il dit « qu'il faut dans les œuvres d'art, comme dans les mœurs, l'audace de la dureté (1). » C'est en m'appuyant sur ces farouches paroles, rapportées par Diogènes Laërce, que j'ai dit précédemment que, dans les temps modernes, le représentant le plus exact de l'école de Sikyône est Hans Holbein. « L'audace de la dureté ! » Ne croirait-on pas Lacédémone transplantée en Sikyônie sur les bords du golfe de Korinthe ? Ne semble-t-il pas, en entendant exposer de semblables maximes, que Lykurgue, le dur législateur de Sparte, s'est réincarné dans le corps de l'austère peintre Mélanthe ? Lykurgue proscrit les arts et les lettres, la peinture et la musique,

(1) « Μελάνθιος ὁ ζωγράφος ἐν τοῖς περὶ ζωγραφικῆς φησὶ δεῖν αὐθάδειάν τινα καὶ σκληρότητα τοῖς ἔργοις ἐπιτρέχειν, ὁμοίως δὲ καὶ τοῖς ἤθεσιν. » Diogène Laërce, lib. IV, *De Vitis philosophorum*, in Polemone.

les philosophes et les poëtes; il défend le commerce et les voyages, les industries de toute sorte, le luxe sous quelque forme qu'il se manifeste. C'est une barbarie grande et forte, pure et courageuse; mais c'est la barbarie. Mélanthe proscrit les éclatantes compositions, les sublimes aspirations à l'Idéal, la grandiose recherche du Beau; aussi le charme des contours, les couleurs enchantées, la grâce exquise de l'école asiatique. C'est de la peinture correcte et vraie sans défaillances comme sans reproches; mais c'est de la peinture froide, qui n'élève pas et qui ne fait songer à rien.

Si Sparte eut Léonidas et ses trois cents héros, fut-ce absolument à cause des rudes lois de Lykurgue? Si, de même que les Athéniens, les Spartiates avaient eu des poëtes pour chanter la victoire et pour exciter les guerriers au combat; s'ils avaient eu des sculpteurs pour élever des statues aux grands capitaines, des peintres pour retracer les actions d'éclat de la patrie sur les murs de quelque Pœkile, se seraient-ils moins héroïquement fait hacher aux Thermopyles? Est-ce qu'Athènes ne s'enorgueillissait pas autant, et avec raison, de Miltiades, de Kynégire, de Thémistokles, d'Aristides, de Kimôn, que Sparte de Léonidas? Et cependant, à côté de ces guerriers, l'Attique pouvait montrer des poëtes

comme Æskhyle, Sophokles et Aristophanes; des philosophes et des orateurs comme Platon aux lèvres aimées des abeilles et comme Démosthènes le Bègue; des artistes comme Phidias, comme Polygnote, comme Praxitèles.

Malgré les lois de Lykurgue, conçues dans le but de maintenir la liberté au prix de tout, de la richesse, du bien-être, de la civilisation, de l'art, Sparte tomba plus tôt qu'Athènes, la grande ville civilisée, opulente, heureuse, fertile en grands hommes. Ces institutions, faites par Lykurgue en amour de la liberté, n'empêchèrent pas les Lacédémoniens d'arriver à Marathon le surlendemain de la victoire, et de ne pas être à Khéronée pour combattre et mourir à côté des Athéniens et des Thébains. Marathon! Khéronée! Deux batailles livrées pour la liberté de la Grèce : la première contre l'invasion persique, la seconde contre la domination macédonienne.

L'école de Sikyône n'eut même pas ses Thermopyles. Apelles déroba leur science aux maîtres sikyôniens, il s'en fit une arme qui l'aida à les vaincre, mais il fut avant tout un ionien de la grande race d'Homère.

CHAPITRE

APELLES A SIKYONE ET A KORINTHE. — PHILIPPE LE MANDE EN MACÉDOINE.

Alors que le vent d'est fait danser les vagues, enfle les voiles de son souffle puissant et pousse rapidement le navire vers le but du voyage, que vous soyez sur l'Océan aux houles de cent lieues, ou sur la Méditerranée aux lames courtes et brisées, montez sur le pont : regardez la mer! la mer, cette courtisane qui attire, cette torpille grandiose; la mer, expression inexplicable de l'infini, toujours même et toujours variée, éternellement mobile et éternellement clouée à la même place. Les vagues montueuses, bleues et vertes, roses et jaunes, noires et grises, empourprées par les feux rouges du soleil couchant, qui joue sur elles toute une gamme de teintes et de demi-teintes, d'ombres accentuées et de lumières intenses, s'entre-choquent, tantôt se

fondant les unes dans les autres par une ondulation gracieuse, tantôt se brisant en se couronnant d'une crête blanche sous l'écume jaillissante. Ces mêmes alternatives de haut et de bas, ces vagues qui se dressent et qui s'abaissent, ces lames qui, pour ainsi dire, s'allient entre elles en se confondant, vous les verrez, aussi bien que montant sur le pont d'un navire, si vous lisez l'histoire si multiple de la Grèce. Tous les peuples de la Hellade, Athéniens et Spartiates, Thébains et Macédoniens, Dôriens et Ioniens, Etoliens et Akhéens, s'agitent, tumultueux comme les flots; comme les lames, ils luttent les uns contre les autres dans des oscillations de haut et de bas, de victoire et de défaite; chacun à leur tour, ils s'élèvent, et leurs ennemis s'abaissent devant eux. Tantôt c'est Athènes qui, en battant seule les Mèdes et les Perses, conquiert la suprématie acceptée par toute la Grèce, subie par l'orgueilleuse Lacédémone; tantôt c'est Sparte, triomphante avec Lysandre, devant laquelle Athènes incline la tête; la bataille de Leuktres et le siége de Lacédémone par Epaminondas grandissent Thèbes en ravalant Sparte. Il semble même qu'au milieu de ce tumulte, l'équilibre se maintienne toujours; on dirait que quand on détruit une ville on se sert de ses ruines pour en construire une autre. Presque au même

instant, les Thébains rasent Thespies, Platées, Orkhomêne, et ils fondent Megalopolis et Messêne.

A cette époque, vers le milieu du quatrième siècle, une nation voisine de la Thrace, demi-sauvage, à peine connue, admise comme par grâce et seulement à cause de son origine argienne aux jeux amphictyôniques et dont, au dire d'Hérodote, les habitants, regardés par les Grecs comme des Barbares, prononçaient mal certaines lettres de l'alphabet, la Macédoine, montait comme une vague immense, prête à s'abattre sur la Grèce et à l'engloutir en se fondant en elle. Les Macédoniens allaient s'élever à l'empire du monde en se servant de la Grèce comme d'un gigantesque marchepied. Les Grecs étaient condamnés. Philippe devait les vaincre ; Alexandre devait les asservir et les disséminer par tout le globe, aux Indes, en Perse, en Afrique; et Rome, la grande Rome, devait être appelée comme médiatrice armée dans les dissensions sanglantes qui suivirent la mort d'Alexandre et dans la lutte fratricide des Etoliens et des Akhéens, et, pareille à l'avocat d'Esope, de Phèdre et de La Fontaine, elle devait garder pour elle la pauvre Grèce.

Les rois de Macédoine avaient toujours aimé la Grèce. La veille de la bataille de Platées,

Alexandre Ier, roi de Macédoine, allié forcé des Perses, vint à cheval jusqu'au camp des Grecs et leur annonça qu'ils seraient attaqués par Mardonius au soleil levant. Philippe, lui aussi, aimait beaucoup la Grèce, mais à sa façon, en égoïste; il la voulait soumise à son pouvoir, tandis qu'Alexandre Ier la voulait libre.

Après bien des victoires, après bien des conquêtes, après Amphipolis, après Krénides, après Pydna, après Olynthe, Philippe comprit que la véritable grandeur d'une nation ne consiste pas uniquement en batailles gagnées et en villes prises et que les Grecs n'étaient pas seulement à vaincre par la force de ce coin de fer hérissé de pointes, appelé la phalange, qu'il enfonçait dans les rangs des Thébains, mais qu'il lui fallait encore triompher d'eux par la magnificence, par les arts, par les lettres. Il les voulut vaincre par eux-mêmes, et il conçut le projet de faire venir à la cour de Pella tous les Grecs que distinguaient le génie ou le talent. C'est dans ce but que, dès la naissance d'Alexandre, il avait écrit à Aristote cette lettre restée plus populaire qu'une victoire : « Apprends qu'il vient de me naître un fils. Je rends moins grâce aux Dieux de la naissance de cet enfant que de ce qu'il est venu au monde de ton vivant; j'es-

père qu'élevé et instruit par toi, il sera digne de moi et de mon empire. »

A la fin de la guerre Sacrée, en 346, Philippe était à même d'avoir tous les grands artistes. Qui aurait pu les lui disputer? Les Athéniens, émus par les Philippiques, partagés entre la rhétorique calme d'Isokrates et la fougueuse éloquence de Démosthènes, indécis entre la paix et la guerre, ne pensaient guère aux arts; comme toujours, Sparte les méprisait; Thèbes, encore enthousiasmée par les victoires d'Epaminondas, était toute guerrière; les Rhodiens laissaient presque mourir de faim leur grand peintre Protogènes; Korinthe, la Messaline des villes grecques, lasse de voluptés n'en était pas rassasiée; — *lassata sed non satiata;* — les Ephésiens semblaient anéantis par l'incendie du temple d'Antemis; Kos, Thasos, Khio étaient indifférentes.

Les regards de Philippe se portèrent sur les artistes de l'école de Sikyône, sans doute parce que cette école, étant plus nouvelle, était alors plus à la mode, et aussi parce qu'un de ses fondateurs, Pamphile, était Macédonien. Philippe appela donc Apelles en Macédoine. Il se pourrait qu'en même temps que le peintre Apelles, Philippe ait fait venir à Pella le sculpteur Lysippe. Tout nous porte à

le croire : pour Philippe, le sculpteur complétait le peintre; le roi de Macédoine voulait avoir son portrait et sa statue. Au point de vue civilisateur, Lysippe apportant en Macédoine l'art de fondre le bronze était au moins aussi utile qu'Apelles venant peindre des portraits. Lysippe et Apelles habitaient tous deux Sikyône, ils étaient de la même école, ils avaient à peu près le même âge (1); c'étaient déjà des camarades, et leur amitié allait se resserrer encore à la cour d'Alexandre. Ils devaient entreprendre ensemble ce grand voyage.

Apelles n'avait pas de raison pour refuser l'offre si flatteuse de Philippe; c'était l'avenir qui s'ouvrait à lui par une porte d'or. Au contraire, tout l'engageait à quitter Sikyône. A la mort de Pamphile, l'école s'était désorganisée. Asklépiodore et Pausias s'étaient retirés : le premier pour retourner à Athènes, sa patrie (2); le second pour aller à Thes-

(1) Quoique Pline fasse Lysippe plus jeune qu'Apelles, puisqu'il place le peintre dans la cent douzième olympiade et le sculpteur dans la cent quatorzième, — *centesima quartadecima Olympiade Lysippus fuit*, lib. XXXIV, cap. 8, — je crois que Lysippe était un peu plus vieux qu'Apelles, car Lysippe connut Eupompe, et Apelles reçut des leçons de Pamphile, élève d'Eupompe.

(2) *Asclepiodorum inter illustres urbis Atheniensis Pictores refert Plutarchus in opere Bellone an Pace clariores fuerint Athenienses.* Junius, *De Pict. veter. Catalog.*, p. 32.

pies, en Béotie, réparer d'anciennes peintures de Polygnote (1). Seul de ses amis d'études, Apelles s'était soumis à recevoir des leçons de Mélanthe et à voir un maître dans celui qui avait été un condisciple. Il donna même son concours à une œuvre collective qu'entreprit Mélanthe avec tous ses élèves. Ils peignirent Aristrate, le tyran de Sikyône, monté à côté de la Victoire, sur un char traîné par quatre chevaux (2). Apelles exagérera encore ce genre d'allégorie, qu'il affectionne : quand il peindra Alexandre, il le représentera non pas assis à côté de la Victoire, mais la tenant enchaînée.

Quatre-vingts ans plus tard, après qu'Aratus eut tué Nikoklès et qu'il eut proclamé l'indépendance de Sikyône, il ordonna de détruire les images des ancêtres de ce tyran. Mais le peintre Néalkès, — Sikyone et Korinthe furent toujours fertiles en grands peintres; la peinture grecque y prend naissance avec Dibutades, Télephanès, Kléophantos, Kléanthès et Ardikès, et y meurt avec Néalkès, Leontisque, Erigonus, Euphranor, Nikias, Antidote et Athénion, — pria Aratus d'épargner une

(1) *Pinxit* (Pausias) *ipse penicillo parietes Thespiis, cum reficerentur quondam a Polygnoto picti.* Pline, lib. XXXV, cap. 2.

(2) Plutarque, *in Arato*, XIV.

telle œuvre. Quoique, au dire de Plutarque, Aratus aimât les arts, sa haine contre les souvenirs de la tyrannie fut plus forte, et il refusa. Alors, lés larmes aux yeux, Néalkès s'écria : « Faisons la guerre aux tyrans et non à ce qu'ils ont produit. Épargnons au moins le char et la Victoire, et je ferai sortir Aristrate du tableau. » Et d'après le consentement d'Aratus, le portrait du tyran devint une Victoire montée sur un quadrige (1).

Pourquoi Néalkès, sans toucher au corps, ne peignit-il pas la tête d'Aratus sur la tête d'Aristrate? Le corps peint par Apelles eût subsisté; c'était une flatterie à l'adresse d'Aratus, une récompense pour Néalkès ; c'était bien dans l'esprit grec.

Ainsi, tout sollicitait donc Apelles de quitter Sikyône : l'occasion que lui donnait Philippe, la désertion de ses camarades, et, plus que tout cela peut-être, Sikyône elle-même et son influence. Les Péloponésiens, accoutumés aux formes durement accentuées, à la stricte vérité, à la sobriété de ton,

(1) Cette anecdote nous est longuement racontée par Plutarque dans la *Vie d'Aratus*, et c'est d'après le géographe Polemon, auteur d'une *Description de l'univers*, d'un *Traité sur les tableaux de Sikyône*, et de deux autres livres sur les tableaux et sur les peintres, ouvrages qui malheureusement sont perdus, qu'il affirme qu'Apelles avait travaillé à ce tableau.

qualités essentiellement doriennes, enseignées et pratiquées par Eupompe, par Pamphile, par Mélanthe, estimaient peu le charme, la grâce, l'art d'embellir, les lignes un peu molles dans leur richesse, les couleurs éclatantes, qualités asiatiques qu'Apelles possédait au plus haut degré. A Sikyône, si j'en crois cette légende racontée par Hérodote (1), et traduite dans un français digne d'Amyot par Pierre Saliat, on méprisa toujours les charmes et la grâce de l'Ionie :

Kleisthenès, tyran de Sikyône, voulait marier sa fille Agariste au Grec le plus accompli. Il fit proclamer par un héros que tous les prétendants devaient se rendre à Sikyône. Suit, dans Hérodote, le dénombrement épique de ces jeunes Hellènes, leurs noms, prénoms et qualités. « De la ville d'Athènes vint Hippoklides, fils de Tisandre, qui, en richesse et beauté, excellait parmi les Athéniens. » Cet Hippoklide avait toutes les chances pour lui, lorsque, pendant le festin à l'issue duquel le tyran devait élire son gendre, il s'imagina de danser, d'abord à la mode lacédémonienne la Pyrrhique. Cette danse guerrière, inventée par Akhille, charma tous les assistants ; mais, enivré par les

(1) Livre VI, *Erató*.

louangeuses acclamations, il voulut montrer toute sa grâce et toute sa légèreté dans une danse ionique. « Kleisthenès, sentant en son cœur grand regret d'avoir gendre si peu vergogneux en gestes et maintien, ne put se garder de lui dire : « Enfant « de Tisandre, tu as dansé ton mariage. » Il fut approuvé par tous les Péloponésiens.

Ces qualités mêmes de grâce et de charme qu'en restant à Éphèse Apelles avait craint de voir trop se développer aux dépens des autres, maintenant, en demeurant à Sikyône il craignait de les voir se perdre sous l'influence tyrannique de Mélanthe, de les voir disparaître sous la dureté du coloris, sous la rigidité des lignes. Il partit donc pour la Macédoine, où l'attendaient la bienveillance de Philippe et l'amitié un peu tyrannique du vainqueur d'Arbelles. Cependant Aristrate, qui régnait à Sikyône, tenait à Apelles, mais il était par trop absolu dans ses ordres ; il aimait les arts comme plus tard Jules II, qui frappera de sa canne Michel-Ange Buonarotti. A la vérité, Apelles se mit facilement sous la domination, mais malgré cela il resta son seul maître. Il traita le roi-dieu d'égal à égal. Quand Apelles fut parti, Aristrate, voulant faire décorer un monument consacré à la mémoire du poëte Télestos, eut recours au Thébain Nikomaque,

fils et élève d'Aristodème, qui, convenu avec le prince du jour où l'œuvre devait être achevée, n'arriva à Sikyône que quelques jours auparavant. Aristrate le menaça de punir son inexactitude. Nikomaque, effrayé, se mit à l'œuvre, et il finit au jour marqué avec autant d'art que de vitesse (1). A la place de Nikomaque, Apelles eût répondu au tyran qu'un tableau ne se mesure pas à la toise, et qu'ainsi, il ne peut être fini à jour fixe comme une tunique ou des sandales.

Avant de quitter Sikyône avec Apelles, pour aller en Macédoine, il faut raconter l'aventure qui lui arriva presque dans le même pays, à Korinthe; aventure fort curieuse et qui jette une si grande lumière sur les mœurs toutes modernes des peintres antiques.

C'était peu après l'arrivée d'Apelles à Sikyône, vers l'année 348 avant Jésus-Christ. Le nouvel élève de Pamphile, alors âgé de vingt ans, ayant déjà cette passion des voyages qui ne fera que s'accroître chez lui, ressentit le désir de visiter Korinthe. Sikyône lui avait montré ses merveilles : sa citadelle qui renfermait le temple de la Fortune et le temple des Dioskures; son temple de

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Dionysos, riche d'une statue en or et en ivoire, ayant pour cortége un groupe de Bakkhantes en marbre blanc (1); son vaste théâtre; son gymnase placé sous la protection d'Héraklès et possédant une statue du héros de la main de Skopas; les ruines de son temple d'Athéné, reliques sacrées des temps légendaires, construit par Époréus, fils de Poseidôn et l'un des premiers rois de Sikyône; — ce temple avait été détruit par le feu, et seul, l'autel, contenant le tombeau du fils de Poseidôn, était resté debout (2); — son temple d'Apollon Lycien; son temple d'Artémis, qu'on attribuait aussi à Eporéus; enfin sa place publique, paraissant, comme toutes celles de la Grèce, un vaste échiquier ayant des statues pour pions, qui soutenait entre autres une Artémis dorée et deux bronzes que Lysippe venait peut-être d'achever : un Zeus et un Héraklès (3). Cette ville si belle, si intéressante par son ancienneté, par sa richesse, par sa splendeur, ne faisait qu'exciter plus vivement Apelles à voir Korinthe, plus vivante, plus riche, plus splendide encore.

Quelques camarades d'Apelles, sans doute Pau-

(1) Pausanias, *Corinth.*, cap. 7.

(2) Pausanias, *Corinth.*, cap. 11.

(3) Pausanias, *Corinth.*, cap. 9.

sias, Asklépiodore, et peut-être même Lysippe, à cause de ses travaux tantôt à Korinthe, tantôt à Sikyône, et l'austère Mélanthe, se joignirent à lui pour faire cette petite excursion. Ce fut ce que les élèves de l'École des beaux-arts nommeraient aujourd'hui *une partie*. Rien n'y manquait ; pas même les femmes, ainsi que nous le verrons par la suite de l'historiette ; et Glycère (1), la jolie bouquetière de Sikyône, — courtisane par occasion, — dont le nom est attaché à celui de Pausias, comme le nom de la Fornarina à celui de Raphaël, devait sans aucun doute accompagner son amant, qui fut aussi son rival en s'efforçant d'imiter par le pinceau les fleurs aux mille nuances qu'elle tressait en couronne.

Pour aller à Korinthe, peu éloignée de Sikyône, on prenait un chemin charmant mais un peu accidenté, coupé qu'il était par de petites rivières que l'on passait à gué ; les hommes en se mouillant jusqu'au dessus du genou ; les femmes portées par les bras

(1) *Amavit* (Pausias) *in juventa Glyceram, municipem suam, inventricem coronarum; certandoque imitatione ejus, ad numerosissimam florum varietatem perduxit artem illam. Postremo pinxit illam sedentem cum corona, quæ e nobilissimis tabula appellata est Stephanoplocos, ab aliis Stephanopolis, quoniam Glycera venditando coronas sustentaverat paupertatem.* Pline, lib. XXXV, cap. 11.

robustes ou nerveux de leurs compagnons. Étroit comme tous ceux de la Sikyônie (1), ce chemin se déployait ainsi qu'un long ruban à travers les riches campagnes qui environnaient Korinthe et Sikyône. D'un côté, au-dessus des bois de cyprès et de chênes verts, ondulaient au loin, déchiquetant le ciel bleu, les monts rocailleux de la chaîne du Taygète; de l'autre, contenant, au premier plan, des champs de blé, d'orge, de maïs, dont les tiges flexibles frémissaient au souffle du vent, hérissés de quelques bouquets de citroniers et d'orangers, parfumant la brise de mai qui les caressait, l'horizon se fermait à perte de vue par les tons dégradés du golfe de Korinthe et du ciel de Béotie confondus ensemble. Devant soi, le panorama de Korinthe, montrant les toits carrés de ses maisons et les frontons de ses monuments, et se terminant comme une immense pyramide par la citadelle qui s'élevait à quinze cents pieds au-dessus de la ville, entourée de ses quatre enceintes de murailles construites sur les blocs granitiques du sommet de la montagne. La route avait aussi ses souvenirs légendaires. Près d'arriver à Korinthe, nous dit Pausanias (2), on voyait une fontaine qui garda le nom

(1) Pausanias, *Corinth.*, cap. 12.
(2) Pausanias, *Corinth.*, cap. 2.

de l'infortunée Kréuse, parce qu'elle s'y était précipitée pour chercher dans la mort une arme contre les enchantements de Médée. Un peu plus loin, s'élevait aussi le tombeau de la meurtrière magicienne.

Apelles et ses compagnons visitèrent Korinthe en artistes, mais aussi en hommes. Curieux du beau, ne dédaignant ni la vie ni le pittoresque, ils virent l'Odéon, ils admirèrent les autels consacrés à Athéné, sans pour cela se déranger de leur route, pour ne pas frôler du bout de leur pallium flottant (1) la longue tunique transparente de quelque courtisane allant toute parfumée et toute parée au temple d'Aphrodite. Ils entrèrent dans le temple de Poseidôn, construction d'ordre dorique antérieure à Périklès, dont le parvis était décoré des statues, des athlètes vainqueurs aux jeux Isthmiques; mais ils pénétrèrent aussi par le portique surmonté du char de Phaëthon, dans le temple d'Aphrodite Melænis (qui aime la nuit), où les étrangers venaient chercher, et dans les bois de cyprès qui l'en-

(1) Je suppose qu'Apelles portait le pallium (ἱμάτιον) de la façon à la fois la plus simple, la moins gênante et la plus gracieuse : en en réunissant deux bouts et en les attachant sous le cou au moyen d'une agrafe, et en en laissant flotter les autres extrémités. Flottant, le pallium s'appelait ἐπίβλημα (jeté sur); drapé, il se nommait ἀναβολή (ce qui est rejeté en haut).

touraient, les fameuses courtisanes de Korinthe. Pressés de gravir l'Akrokorinthe, ils ne dédaignèrent pas, avant cette ascension, d'aller jusqu'au port de Kenkreæ, l'un des plus animés et des plus populeux de la Grèce, qui s'ouvrait à l'Asie et aux îles de l'Archipel (1). Leurs yeux, d'abord fatigués, éblouis, à la vue de cet immense tourbillon d'hommes et de choses, s'y habituèrent peu à peu, et ils restèrent longtemps à s'intéresser à ce spectacle si varié et si attachant. Sans cesse des navires de toutes formes, déchargeant leur carène rebondie, amoncelaient sur la plage les étoffes aux couleurs éclatantes de l'Orient, les rames de papyrus et les voiles de vaisseaux de l'Égypte, les riches tapis de Karthage, l'ivoire, dépouille des éléphants de la Libye, les siéges estimés de Thessalie, les lits moelleux de Milet et de Khio, les gracieuses amphores de Knide, les hautes cruches de Mégare, les cuirs travaillés à Kyrène, les légers voiles, plus fins que la trame d'Arakhné, œuvre des laborieuses femmes de Lakonie, l'encens de Syrie et le nard indien, — denrées sacrées et

(1) Korinthe, construite sur l'étroite langue de terre formée par l'Isthme, avait deux ports : le premier, le Lekhæon, sur le golfe de Korinthe ; le second, le Kenkhreæ, sur le golfe Saronique. Le temple d'Aphrodite, les autels d'Athéné et les principaux monuments étaient sur la route du Kenkhreæ.

féminines, — la résine de Skammonée, les pommes vermeilles de l'île d'Eubée, les dattes de Phénicie, les figues sèches qui « causent des rêves charmants » de l'île de Rhodes, les blancs fromages et les blés dorés de la Sicile, les amandes brillantes de Paphlagonie, les olives et le miel de l'Attique, les vins enivrants de Phlionte, de Maronée, de Lesbos, de Mitylène et de Pramma; enfin des hommes aux larges épaules, aux poitrines bombées, aux bras musculeux, à la chair bronzée par le soleil de Phrygie, amenés à Korinthe pour y être esclaves; enfin des jeunes filles, encore des enfants, aux yeux languissants, à la taille svelte à peine formée, au teint pâle, arrachées aux îles de l'Archipel et conduites à Korinthe pour y être courtisanes. Sans cesse d'autres navires, arrivés depuis quelques jours et s'étant ravitaillés, quittaient le port, fuyaient à force de rames, « aiguillons des navires, » tantôt glissant sur la glace unie de l'eau avec le calme rapide du cygne, tantôt, avec la légèreté de la mouette, voletant sur la crête argentée des vagues.

Par les rues si vivantes de la ville, dans lesquelles ils rencontraient à chaque pas des fontaines (1) et

(1) Korinthe était toute peuplée de fontaines. Pausanias, *Corinth.*, cap. 2.

des statues, dont l'Héraklès en bois attribué à Dædale (1), ils arrivèrent au pied de l'Akrokorinthe. Ils la gravirent jusqu'au deux tiers de sa hauteur, suivant un chemin escarpé qui décrivait tant de détours, au témoignage de Strabon, qu'on faisait trente stades avant d'en gagner le sommet (2). Atteinte cette élévation où la montagne, circulaire à sa base, forme un large plateau, ils franchirent successivement quatre enceintes de murailles, constructions presque cyclopéennes. Défendus et emprisonnés par cette quadruple enceinte, s'élevaient, formant le sommet même de l'Akropolis, le temple d'Aphrodite Areia (3), le temple du Soleil sous la protection duquel était placée l'Akrokorinthe, le temple de la Fatalité et le temple de la Force où les hommes ne pouvaient pas entrer (4).

Le plus grand attrait d'ailleurs de la citadelle, ce n'étaient pas les monuments qu'elle renfermait, mais le panorama splendide qui l'entourait de ses tableaux variés et séduisants. Considérée comme la plus forte position militaire de la Grèce, parce

(1) Pausanias, *Corinth.*, cap. 2

(2) Strabon, lib. VIII.

(3) Épouse d'Arès ; guerrière; la Vénus Victrix des Latins.

(4) Pausanias, lib. VIII.

qu'elle commandait le passage de l'Isthme, l'Akrokorinthe, montagne absolument détachée de la chaîne du Taygète, semblait créée pour les jouissances de la vue. Du sommet, Apelles en deux coups d'œil embrassait la plus belle moitié de la Grèce. Tournait-il la tête du côté d'Athènes, le golfe Saronique étendait sa nappe bleue brodée d'argent des rives échancrées de l'Argolide aux bords aux contours plus mollement accentués de l'Attique et de la Mégaride. Dans la brume éclatante de l'horizon oriental se dessinaient légèrement le cap Sunium, les roches dorées de l'île de Salamis, l'Akropole et les montagnes aux lignes sculpturales d'Athènes. Jetait-il ses regards vers Sikyône, c'étaient les flots moins calmes du golfe de Korinthe qui battaient sans cesse et qui mordaient de leurs dents blanches les côtes de l'Akhaïe, de la Phocide et de la Béotie. Achevant le tableau à l'extrême nord, se profilaient les ondulations sévèrement gracieuses du Parnasse et de l'Hélikon et les cimes aiguës du sombre Kythéron.

Apelles dut rester longtemps à admirer ce spectacle grandiose, tout empreint de la beauté sévère et sereine qui caractérise l'art hellénique ; si longtemps que ses compagnons, sans doute moins artistes ou moins rêveurs que lui, l'abandonnèrent

dans ses contemplations, et qu'ils redescendirent seuls le chemin escarpé de la ville. Quand Apelles, ivre de Beau, sortit de son rêve, il ne les trouva plus. Mais rendez-vous avait été donné pour prendre le repas où chacun devait amener une jolie fille; tâche qui n'était pas difficile à Korinthe, qu'habitaient plus de mille courtisanes, et qui était, selon Anakréon, qui s'y connaissait, la cité des belles jeunes filles (1).

Sur le chemin serpentant de la citadelle, on rencontrait la source de Pirène (2), dont les eaux froides et limpides s'épanchaient par des canaux naturellement creusés dans le roc jusque dans la ville où elles formaient une fontaine (3) qui, dit Plutarque (4), pouvait suffire à l'alimentation de tous les habitants.

Apelles s'était arrêté un instant près de cette source, se rappelant que c'était là que Bellérophon avait rencontré Pégase, quand il se mit à considérer une jeune fille simplement vêtue, mais éclatante de beauté et de grâce juvéniles, qui puisait de l'eau et qui, en se penchant pour emplir son

(1) Anacréon, ode XXXII.
(2) Strabon, lib. VIII; Athénée, lib. II, cap. 6.
(3) Strabon, lib. VIII; Athénée, lib. II, cap. 5.
(4) Plutarque, *in Arato*.

amphore, mirait, sans y prendre garde, ses beaux traits dans l'onde ; miroir déjà fatal à Narcisse, que lui offrait la source. Apelles, séduit par sa beauté si parfaite et préférant les hasards d'une aventure aux grâces trop faciles des courtisanes, l'aborda, et il parvint à l'emmener avec lui (1).

Cependant les convives du sympose attendaient Apelles, à demi étendus sur le triclinium dont les trois branches recouvertes d'étoffes de laine et garnies de coussins enserraient, à l'exception d'un seul côté laissé libre pour le passage des esclaves, une table de forme circulaire. Préparée pour le premier service (2), elle était surchargée de coupes à anses, enduites d'un vernis noir et brillant, que l'on remplissait avec le dur vin de Pramna, largement trempé d'eau, que renfermait l'immense cratère à bords évasés, placé sur le sol, de bols de terre pour les ragoûts, de vinaigriers de fine argile rouge, de soucoupes remplies de sel, de poivre et de myrrhe, de plateaux de bois ronds soutenant des gâteaux d'orge, et de vases de marbre renfermant pur le doux vin de Lesbos. Quel fut l'étonnement de ces grands peintres futurs, mangeant, buvant, riant avec la faim, la soif et la gaieté de vingt ans,

(1) Athénée, lib. XIII.

(2) Ηρώτη τράπεζα.

quand ils virent entrer dans l'hôtellerie (1) Apelles amenant, à la place d'une courtisane aux yeux railleurs et enivrants, au sourire provocateur, tenant haut la tête, une jeune fille aux longs cils baissés, à la démarche timide, au visage rougissant. Ils allèrent même, soit qu'ils fussent très-désappointés, soit qu'ils s'étonnassent de l'ingénuité de leur camarade, jusqu'à rire, à son entrée, de son singulier choix ou de son étonnante méprise. « Ne soyez pas si surpris, dit Apelles en forçant sa compagne, toute confuse des éclats de rire et des quolibets de ces jeunes fous, à s'asseoir à l'une des extrémités de la table (2), ne soyez pas si surpris, car je me fais fort, en moins de trois ans, de l'instruire et de la rendre savante dans l'art des voluptés (3). »

Apelles jugeait bien cette jeune vierge aux re-

(1) Ξενοδοχεῖον.

(2) Dans les mœurs antiques, les hommes se couchaient à demi, au lieu de s'asseoir, pour prendre leur repas, mais les femmes, considérant cette posture comme indécente, s'asseyaient simplement. Seules, les courtisanes se couchaient comme les hommes. Nous croyons donc rester dans la vérité pittoresque en croyant Laïs encore peu initiée aux manières des hétaïres.

(3) Μὴ θαυμάσετε, εἶπεν, ἐγὼ γάρ αὐτὴν εἰς μέλλουσαν ἀπόλαυσιν μετ' οὐδ' ὅλην τριετίαν καλὴν δείξω. Athénée, lib. XIII.

gards chastes. L'avenir lui donna raison : elle se nommait Laïs (1).

(1) On sait qu'il y eut tout au moins deux Laïs : la première, née à Hykkara en Sicile, fut transportée comme captive à Korinthe lors de l'expédition de Nikias en Sicile, dans la quatre-vingt-onzième olympiade. Laïs était alors âgée de huit ans ; ce ne put donc être elle qu'Apelles rencontra toute jeune à la source de Pirène, dans la cent septième olympiade (vers 348 ou 347 av. J.-C.). Cette Laïs, qui, au dire d'Athénée, était fille de Damasandra, maîtresse d'Alkibiades, mourut dans un âge très-avancé, puisque quantité d'épigrammes de l'Anthologie raillent sa décrépitude; ce ne put donc être elle qui fut massacrée par les femmes de Thessalie, jalouses de sa beauté. Elle mourut à Korinthe, où l'on voyait encore son splendide tombeau du temps d'Athénée. La seconde, celle qui fut la maîtresse d'Apelles, celle pour qui Démosthène fit exprès le voyage de Korinthe, naquit sans doute dans cette ville beaucoup plus tard, probablement dans la cent troisième olympiade. Elle mourut très-jeune. Ayant suivi en Thessalie un jeune homme qu'elle aimait, elle y fut massacrée par des femmes envieuses de sa beauté dans un temple consacré à Aphrodite (340 av. J.-C.). On lui éleva un tombeau près du lieu où elle avait succombé. Athénée, lib. XIII, parle de ces deux tombeaux, qui, se coordonnant à la multiplicité des aventures des Laïs, et à leur différence d'âge, prouvent surabondamment l'existence d'au moins deux hétaïres portant ce nom célèbre.

CHAPITRE III

LES TROIS MANIÈRES D'APELLES

Dès qu'Apelles arriva en Macédoine, Philippe voulut qu'il commençât ses travaux en peignant sa royale image. Ce portrait a une très-grande importance dans l'histoire du génie d'Apelles : il montre quelle fut l'influence de l'école sikyônique sur sa nature tout ionienne.

Philippe, au siége de Méthôné, en Thrace, reçut dans l'œil une flèche portant cette inscription : « Aster à Philippe. » Le roi fit lancer une autre flèche sur laquelle il écrivit : « Si Philippe prend la ville, il fera pendre Aster (1). » Le grand roi tint son serment : la ville fut prise et l'archer pendu ;

(1) Suidas, s. v. *Caranos;* Ulpien, sur la troisième *Olynthienne* de Démosthènes.

mais la mort d'Aster ne rendit pas son œil à Philippe : il resta borgne. Et pourtant, dans l'art grec, c'était un principe, une loi, — loi à laquelle d'ailleurs tous les artistes ont plus ou moins manqué, — qu'il ne fallait pas représenter la laideur, les difformités, les blessures. Cependant les biographes anecdotiques, non plus que les historiens sérieux, les poëtes, non plus que les critiques, ne nous donnent aucun détail sur les différents portraits de Philippe, qu'Apelles peignit plusieurs fois (1). Ce qui prouve qu'il représenta simplement le roi tel qu'il était, avec un œil de moins ; car, plus loin, tous confirment ce fait, qu'Apelles peignit le roi Antigone, qui était aussi borgne, et qu'il le fit de profil pour dissimuler cette infirmité (2).

Pourquoi ces deux manières de voir et de

(1) *Alexandrum et Philippum quoties pinxerit (Apelles) enumerare supervacuum est.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Apelles pinxit et Antigoni regis imaginem altero lumine orbam, primus excogitata ratione vitia condendi; obliquam namque fecit; ut quod corpori deerat, picturæ potius esse videretur : tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. *Habet in pictura speciem tota facies. Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret.* Quintil., lib. II, cap. 13. Dans le chapitre consacré aux portraits d'Antigone, nous approfondirons les textes de Pline et de Quintilien.

rendre? Pourquoi Apelles peint-il Philippe tel qu'il est et cache-t-il l'infirmité d'Antigone? Si c'est une loi dans l'art que de ne point représenter un borgne en 320 avant Jésus-Christ, après la mort d'Alexandre, la même loi n'existe-t-elle donc pas en 340 avant l'ère chrétienne, au moment où Alexandre, adolescent, écoute les doctes leçons d'Aristote, son illustre pédagogue?

En effet, cette sublime loi du Beau, de l'Idéal, existait aussi bien dans la jeunesse d'Apelles que dans son âge mûr. Mais à côté de ceux qui l'avaient créée, à côté de ceux qui s'y étaient soumis, à côté de celui qui l'avait formulée, à côté de Phidias, de Polygnote, de Zeuxis, à côté de Platon, surgissait par le pinceau d'Eupompe une nouvelle école, avec le Vrai pour unique principe; école qui eut son Phidias dans Lysippe, son Polygnote dans Pamphile, son Platon dans Aristote. Et lorsqu'il vint à la cour de Philippe, Apelles sortait de l'atelier de Mélanthe.

A Sikyône, avec Pamphile ou avec Mélanthe, Apelles peint des portraits et des études, et sous l'œil du maître il imite la nature. En Macédoine, toujours imbu de ces mêmes principes d'imitation, il cherche encore la réalité, dans les portraits de Philippe, modèle peu idéal, trapu,

borgne, à la mine fourbe, que l'orateur athénien Démade comparait à Thersite, et qui avait pour principes politiques les faux serments et la corruption par l'or, et des principaux seigneurs de Macédoine; barbares frottés de civilisation hellénique, mal à l'aise dans les costumes grecs qu'ils portaient pour plaire à Philippe, et se rappelant, à la cour de Pella, que leurs pères, revêtus de misérables peaux de bêtes, faisaient paître leurs troupeaux sur les rochers boisés de l'Épire et de l'Illyrie.

A Pella, tout est fait pour rappeler à Apelles les principes de la doctrine d'Eupompe. Il habite dans cette cour de Macédoine encore si simple, si naturelle, presque sauvage. Philippe et les guerriers macédoniens, incapables de juger les qualités d'une peinture, ne lui demandent que l'exacte ressemblance d'un portrait. Chaque jour il voit Aristote; Aristote qui a dit : « L'Art est l'imitation de la Nature, » quand Platon a dit : « L'Art est la splendeur du Vrai. » Il vit dans ce pays barbare, hérissé de hautes montagnes, d'un vert sombre à leurs bases, d'un blanc mat à leurs sommets, loin de la mer aux flots bleus couronnés d'écume de neige, et où, à la place des myrtes roses, des grenadiers aux fruits de pourpre, des orangers aux pommes d'or, des citro-

niers odorants se balançant, bercés par la brise, sous le ciel ardent et chaud de l'Ionie, poussent des sycomores géants, des chênes antiques, des oliviers tortus et gibboseux, dont les feuilles grisâtres se profilent sur un ciel âpre et froid.

A l'avénement d'Alexandre, au sein de la cour si brillante et si animée du jeune roi, Apelles commence à s'émanciper. Peu à peu il oublie et Sikyône, et Pamphile, et Mélanthe. En flatteur, mais aussi en vrai artiste, il fait un Dieu d'Alexandre, tandis que le Sikyônien Lysippe ne fait de lui qu'un héros. Il suit le roi dans ses lointaines et féeriques expéditions. Il voyage, et plus il s'éloigne du ciel glacé et des montagnes escarpées de la Macédoine, plus il s'éloigne de la doctrine de glace et des principes arides de Pamphile. Dans cette magique course à travers la plus riche et la plus pittoresque moitié du monde, des merveilles d'architecture, des floraisons inconnues, des cités ignorées, d'un aspect tout nouveau, des profusions de métaux et de pierreries, des costumes inouïs de splendeurs et d'opulence se déroulent à ses yeux troublés. Seuls de beaux modèles posent devant Apelles : c'est Alexandre, le plus beau des mortels, ὁ Καλός Ἀχιλλεύς; Héphæstiôn, son ami, son frère, qui l'égale en beauté comme en

courage ; l'adorable Pankasté, aux formes olympiennes, belle comme Aphrodite ; l'élégant Klitus, à la figure grave et réfléchie, quoique ayant tout l'éclat de la jeunesse; Néoptolème, surnommé le Héros ; enfin Bucéphale, type de perfection chevaline, seule monture digne d'Alexandre.

Le roi-dieu mort, Apelles retourne dans son pays natal, sur les rivages parfumés de l'Ionie au doux climat. C'est alors qu'il renie tout à fait les principes de l'école de Sikyône ; c'est alors qu'il s'occupe uniquement à chercher le Beau idéal en l'adorant. Il représente les pompes splendides des cérémonies du culte d'Artémis ; il transporte sur les murs du temple d'Éphèse des fresques entières prises à Homère; forcé de peindre Antigone, par un miracle d'art il cache son infirmité; il l'embellit; il prête à ses traits durs une énergie divine. Bientôt même, il ne fait plus de portraits ; il ne cherche que l'Idéal. Ce n'est plus Alexandre, ce n'est plus Pankasté, ce n'est plus Klitus, ce n'est plus l'orgueilleux Megabyze qui consentent à poser devant lui; c'est Héraklès, c'est Aphrodite, c'est la Grâce, c'est la Fortune qui descendent du resplendissant Olympe pour lui servir de modèles. Enfin, comme le cygne aux blanches ailes, mourant trop tôt pour achever son chant sublime, la dernière œuvre

qu'Apelles lance aux temps futurs, c'est un merveilleux hymne à la Beauté : *la Kypris Anadyomène.*

Ainsi la vie d'Apelles se divise en trois périodes bien distinctes, caractérisées par ses œuvres mêmes ; l'œuvre d'Apelles se dédouble en trois manières toutes différentes, nées sous la triple et successive influence de ses maîtres, de ses tyrans et de sa liberté (1).

La première est la période sikyônique et macédonienne ; sa manière, où l'on sent l'influence de Pamphile et de Philippe, est l'imitation fidèle de la nature. A cette période appartiennent les portraits de Philippe, le *Héros nu*, et les *Mourants.*

La seconde est la période asiatique ; sa ma-

(1) Ces trois périodes m'ont montré la marche qu'on devait suivre pour faire l'histoire de l'homme et l'histoire des œuvres, pour raconter la vie et pour classer les tableaux. Un artiste et ses œuvres sont si étroitement liés ensemble qu'il m'a semblé impossible de raconter d'abord la vie et d'étudier ensuite les ouvrages, les rejetant en masse à la fin du volume, ainsi qu'est la coutume. D'autant plus que la partie archéologique m'a souvent servi de commentaire pour la partie biographique. Voici quel a été mon plan quant à la construction de ce livre : j'ai étudié séparément les trois périodes de la vie d'Apelles, et avec elles les œuvres qu'elles ont produites. Je n'ai pas voulu, par exemple, raconter les rapports d'Alexandre avec Apelles à la page 220 et parler seulement à la page 400 des portraits d'Alexandre qui furent la seule cause de cette amitié. Cette méthode m'a semblé plus simple, plus rationnelle et moins monotone.

nière, faite pour plaire à Alexandre, est l'indécision entre l'imitation de la nature et la recherche de l'Idéal. Apelles, qui, du vivant de Philippe, était encore tout sikyônien, cherche, avec Alexandre, à s'affranchir des principes de l'école de Pamphile; mais il y est encore retenu par le nombre étonnant de portraits que le roi-dieu lui donne à faire, et qui lui interdisent les autres travaux.

La troisième est la période ionienne, la période grecque; sa manière, la manière libre, la vraie manière d'Apelles, débarrassé de toute influence scolastique et de tout despotisme royal, est la recherche du Beau et de l'Idéal qui produit les Divinités, les Allégories et les deux Aphrodite.

CHAPITRE IV

LES TABLEAUX D'APELLES A LA COUR DE PHILIPPE. — LE HÉROS NU. — LES MOURANTS

A la cour de Philippe, Apelles ne fut pas seulement portraitiste. Quoique le roi et toute sa suite lui fournissent assez de modèles, il trouva le temps de peindre deux tableaux, qui marquent bien les tendances réalistes qu'il avait prises à l'école de Sikyône : *le Héros nu* (1) et *les Mourants* (2). Car c'est dans cette première période de la vie du grand peintre, pendant son séjour à Pella, du vivant de Philippe, que nous n'hésitons pas à classer ces deux œuvres.

Apelles cherche encore le vrai ; et il le prend

(1) *Apelles pinxit Heroa nudum ; eaque pictura naturam ipsam provocavit.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Sunt inter opera Apellis expirantium imagines.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

dans ses formes séduisantes comme dans ses formes odieuses. S'il a de beaux modèles : un homme dans toute la force et dans toute la splendeur de la jeunesse, — quelque jeune seigneur, quelque fameux guerrier macédonien, — une femme aux modelés moins accentués mais plus gracieux, aux contours plus souples, aux teintes plus douces, — certaines dames de la cour de Pella, — ou un cheval de haute stature, sillonné en tout sens par des veines fines, semblables à des cordelettes, qui se gonflent sous le poil humide et collé, — un coursier quelconque du char de Philippe ou son cheval de bataille, — Apelles les copie, ces incarnations de la Beauté. Mais si le peintre a des modèles communs ou horribles : Philippe, quelque vieux général de ses bandes invincibles, des mourants qui, fiévreux, luttent affreusement contre la mort par des contorsions hideuses, ou abattus et découragés se laissent aller sans résistance à un sommeil lourd et oppressé, à un anéantissement étrange, avant-coureurs du sommeil éternel et de l'anéantissement complet dans les choses divines et humaines, l'implacable réaliste les copie aussi ces incarnations du Laid et de l'Horrible. C'est l'époque où il dépenserait autant de génie à peindre l'étal sanglant d'un boucher que les fleurs éclatantes de Glycère, à représenter la décrépi-

tude d'une vieille femme que l'éclat radieux d'une jeune fille.

A premier examen, ce *Héros nu* ne semble pas appartenir à la période réaliste du talent d'Apelles. Un héros, au sens antique, signifie un homme des temps héroïques, presque un demi-dieu. Tous les hommes antérieurs au siége d'Ilion sont des héros. Homère, en décrivant les exploits du fils de Tydée, dit expressément qu'il lance une pierre, « masse énorme que deux hommes d'aujourd'hui ne pourraient seulement pas soulever. » Suivant Homère, Apelles n'aurait donc pu trouver parmi les soldats macédoniens un homme assez beau, assez fort pour lui figurer un héros. Le peintre devait idéaliser ce soldat pour faire de lui un héros. Si l'on veut peindre un *héros* fort, on doit penser à l'idéal de la force humaine comme l'Hercule Farnèse, et non copier exactement quelque soldat musculeux et colossal; si l'on veut peindre un *héros* beau, on doit penser l'idéal de la beauté humaine comme l'Apollon du Belvédère, et non copier quelque éphèbe aux formes relativement belles. Et cependant, si, comme le dit Pline, « cette peinture défia la nature » il faut que le peintre ait copié exactement son modèle. Une figure de Raphaël ou de Léonard, personnification du Beau, ne défie

pas la nature autant qu'une figure de Holbein, personnification du Vrai.

Nous devons donc penser que Pline aura écrit sans distinction de sens héros pour guerrier ; — dans la statuaire on a toujours distingué difficilement un héros d'un guerrier ; — sans cela, nous ne nous expliquons pas la phrase : « *Naturam ipsam provocavit.* »

Disons encore que le manuscrit de Saint-Pétersbourg porte, au lieu de ***Heroa nudum : Hero et Leandrum ;*** simple altération de texte par un copiste du moyen âge. Ce sujet de Héro et Léandre n'existe dans aucune des œuvres de l'antiquité, tandis que bien des héros nus sont dans les musées à côté des Hermès, des statues de Zeus, de Dionysos, d'Athéné, et des bustes de sages.

A propos de ce tableau, Etienne Falconnet, tout à la fois sculpteur et archéologue, fait, dans les commentaires de sa traduction de Pline, un crime au vieux naturaliste de qualifier un héros de l'adjectif *nu* après avoir dit « que la coutume des Grecs est de ne rien voiler. » Ceci est une querelle de savant, c'est-à-dire une querelle d'Allemand, — allemand n'est-il pas synonyme de savant ? — qui n'a aucun fondement historique. Pline dit que, quand les Grecs représentaient une figure nue, ils ne la voi-

laient pas, par place, d'une prude et ridicule draperie flottante; mais, pour cela, n'en faisaient-ils pas des personnages à demi vêtus? *Nudum* après *Heroa* signifie entièrement nu. L'Aphrodite de Médicis est nue; l'Aphrodite de Milo ne l'est pas. Le guerrier d'Apelles était nu, armé seulement d'un glaive, ou d'une javeline, tandis que le peintre aurait pu le représenter entièrement armé, coiffé d'un casque et couvert d'une armure ou d'un paludamentum (1), comme fit Lysippe en sculptant Alexandre.

Nous l'avons dit, Apelles peignit son célèbre tableau des *Mourants* à la même époque, et cette fois, on retrouvera bien l'influence sikyônique dans le choix même du sujet. Cette œuvre était une des plus belles du peintre, car c'est après l'avoir nommée que Pline s'exclame qu'il n'est pas facile de dire quelles sont ses œuvres les plus belles (2). Il est vrai que Pline, par ses formules admiratives sans restrictions, louangeuses sans raisonnement, et surtout contradictoires, nous donne à penser qu'il ne parlait de l'art et des artistes que parce qu'il y était forcé à l'article des métaux. Aussi avons-

(1) Manteau de général; costume militaire.

(2) *Quæ autem nobilissima sint non est facile dictu.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

nous une confiance très-limitée en ses jugements esthétiques. On préférerait plus de description et moins de louange; on demande moins d'enthousiasme et plus de critique. A la place de la phrase admirative dont Pline gratifie cette œuvre, il aurait dû écrire quelques lignes plus explicites nous disant quels étaient ces mourants, la cause de leur mort et l'endroit où ils gisaient.

Pareille réunion de mourants ne peut exister raisonnablement que dans une plaine après le combat; que dans une rue pendant une épidémie. Ces mourants étaient-ils des Macédoniens frappés mortellement par les piques des Spartiates, les glaives athéniens ou les flèches des Scythes, et dont les blessures béantes, entailles d'épées, ou trous de dards, laissaient échapper avec la vie des flots de sang rouge? Était-ce un souvenir de la terrible peste qui ravagea l'Attique au temps de Périklès : des Athéniens atteints de la contagion qui passent avant de mourir par toutes les gammes de couleurs d'une sorte d'arc-en-ciel macabre : la blancheur tombale du marbre, le jaune du citron, le vert sombre, le bronzé, le violet, le bleu et le noir d'encre? Était-ce le champ de bataille de Khéronée, sur la terre duquel Thébains et Korinthiens, Macédoniens et Athéniens, alliés et ennemis, vainqueurs

et vaincus mouraient sans se déchirer, rendus frères par la mort comme ils l'étaient par la naissance? Étaient-ce les plaines troyennes où les Grecs, frappés de la peste par le Dieu qui porte l'arc d'argent, périssaient misérablement autour des bûchers, dont les flammes, étouffées par la masse des cadavres, grésillaient et exhalaient, en s'éteignant, une odeur affreuse de chair brûlée?

Apelles voulut-il dans son tableau surpasser ces beaux vers du divin Homère qui, certainement, forment tableau?

« La colère jusqu'au fond du cœur, Phoibos Apollôn vole des cimes de l'Olympe, portant sur le dos son arc et son carquois bien plein de flèches aiguës. Dans sa course rapide, les flèches retentissent sur ses épaules. Il s'avance, semblable à la nuit; il s'arrête non loin des navires. Il décoche un de ses traits; l'arc d'argent résonne avec un bruit éclatant et terrible. Le Dieu atteint d'abord les mules et les chiens agiles; mais bientôt il tourne son arc qui lance la mort contre les humains, il frappe les guerriers, et sans cesse les bûchers dévorent les cadavres. Pendant neuf jours les traits du Dieu s'abattent sur l'armée (1). »

(1) *Ilias*, chant I, 44 à 53.

Quoi qu'en puisse dire Pline, ce tableau dépare, plutôt qu'il ne l'orne, l'œuvre immortelle du peintre de Kolophon ; il semble indigne d'un esprit aussi essentiellement grec qu'Apelles. Un tel spectacle de souffrances accumulées peut plaire à des esprits modernes ; il devait répugner à des yeux antiques. Un grand génie, Eugène Delacroix, s'est admirablement servi des cadavres dans ses plus belles toiles : les damnés verdâtres ou bronzés de *la Barque du Dante*, les corps décomposés (au premier plan, le buste nu et vu en raccourci d'une jeune femme) du *Massacre de Scio;* mais Eugène Delacroix n'a jamais aspiré au titre de peintre de la grâce, et son idéal n'était certes pas, comme pour Apelles, la Kypris Anadyomène. Apelles peignit *les Mourants* comme une étude, ce qui ne l'empêcha pas d'en faire un chef-d'œuvre. Après un tableau aussi expressif, aussi tourmenté, il devait rendre avec plus de perfection les traits calmes et les formes pures d'une Divinité. Il comprenait mieux la beauté placide après avoir peint ces hideuses et sublimes contorsions, de même qu'après avoir été ému des grandioses horreurs d'un orage, on admire plus religieusement la sérénité infinie d'un ciel bleu.

CHAPITRE V

LE ROI-DIEU

Quand Alexandre monte sur le trône de Macédoine, de ce royaume qui bientôt ne sera qu'une des plus minimes provinces du grand empire alexandrin, Apelles doit s'élever d'un degré incommensurable ; passer du talent au génie. Le souffle divin du fils d'Olympias va le transformer et l'inspirer; le rayonnement de la gloire du vainqueur du monde va faire une auréole à son génie. Dans Philippe Apelles avait trouvé un homme; dans Alexandre Apelles trouva un Dieu.

Alexandre ne devait pas être un homme divinisé après sa mort comme les héros des temps légendaires; il fut un Dieu vivant; il fut Dieu sciemment. Non-seulement il était reconnu pour un Dieu par ceux qui triomphaient avec lui et par ceux que

vainquaient ses armes, irrésistibles comme l'égide éblouissante de Pallas Athéné, il avait encore la conscience de sa divinité. De là son ambition surhumaine, sa puissante foi en lui, son orgueil olympien.

« Nulle chose ne mène mieux les peuples que la superstition, » dit Quinte-Curce (1). Par la superstition, Alexandre conduisit son armée aux limites du monde connu; par la superstition, il garda ses conquêtes jusqu'à sa mort; mais il se laissa prendre par cette superstition qui lui avait tant servi. Après avoir fait croire à tous qu'il était Dieu, son orgueil étouffa sa raison, et lui-même finit par se croire Dieu.

Tout contribuait, comme par miracle, à inspirer au fils de Philippe cette croyance en sa déivirilité; croyance qui plane sur sa vie entière, tantôt pour l'éclairer, tantôt pour l'obscurcir, tantôt pour la faire aimer, tantôt pour la faire haïr, et qui influe sur ses actions, — bonnes ou mauvaises, sublimes ou horribles.

D'ailleurs pleinement doué, Alexandre possède le don le plus cher à un Grec : la beauté. Et quelle beauté? si idéalement parfaite qu'elle semble en dé-

(1) *Nulla res efficacius multitudinem regit quam superstitio.* Quinte-Curce, lib. IV.

saccord avec une âme humaine. Dès son enfance on lui rebat les oreilles de sa parenté avec Héraklès par son père, et avec Akhille par sa mère (1). On lui raconte les singuliers rêves de Philippe et d'Olympias (2), et la prophétie d'Aristandre : « Olympias porte dans son sein un fils qui aura le courage du lion (3). » Il sait que, le jour même de sa naissance, Érostrate a brûlé le temple d'Artémis, et que les mages d'Éphèse ont vu dans cet incendie le présage de la ruine de l'Asie (4). Lorsqu'il dompte Bucéphale, Philippe s'écrie en l'embrassant : « Cherche ailleurs un royaume qui soit digne de toi : la Macédoine ne peut te suffire (5). » — A moi le monde, pense Alexandre en entendant cette prédiction ; et déjà il veut paraître grand parmi les grands ; il questionne les ambassadeurs des Perses sur leur manière de gouverner, sur la force de leur armée (6) ; il étudie

(1) Arrien, lib. I, cap. V. — Justin, lib. VIII. — Plutarque, *in Alex.*, II. — Suidas, au mot *Caranos*.

(2) Justin, lib. IX, cap. V. — Cicéron, *de Divinatione*, lib. II, cap. 66. — Plutarque, *in Alex.*, II. — Julien, *Dialog. mort.*, 13, I.

(3) Plutarque, *in Alex.*, II.

(4) Plutarque, *in Alex.*, IV.

(5) Plutarque, *in Alex.*, VIII.

(6) Plutarque, *in Alex.*, VI.

ardemment avec Aristote la morale, la politique, la philosophie, la médecine et les sciences métaphysiques (1). On s'étonne autour de lui de son esprit, de sa science, de son courage, de son adresse, en même temps qu'il n'y a pas assez de louanges pour sa beauté. Enfin, lorsqu'à l'âge de seize ans il part dans l'armée, sa mère Olympias, sorte de possédée comme la Kassandre d'Ilion, lui annonce, pour l'encourager et l'inciter à la gloire, qu'il est fils de Zeus Ammon qu'elle a aimé sous la forme d'un serpent (2), et elle l'exhorte à se montrer digne d'une si noble origine. A Khéronée le fils de Zeus se conduit en héros et en Dieu : le premier il se précipite contre le triangle de fer que forment les lances du bataillon sacré des Thébains (3). Peut-être acquiert-il la certitude de son immortalité quand les dards des piques s'émoussent sur sa cuirasse, quand les lames des glaives se brisent sur son casque?

Prêtant confiance aux folles paroles d'Olympias, déjà il ne considère plus Philippe comme son père : aux noces de Kléopâtre (4), Alexandre, insulté par

(1) Plutarque, *in Alex.*, IX.
(2) Plutarque, *in Alex.*, II. — Julien, *Dialog. mort.*, 13, I.
(3) Plutarque, *in Alex.*, XI.
(4) Kléopâtre, fille d'Hippostratos, septième femme de Philippe, selon Athénée, lib. XIII, cap. I. — Comparer avec Jus-

Attalus, oncle de la nouvelle épousée, lui jette une coupe d'or à la tête. Philippe, offensé, se lève de table ; il court l'épée nue sur son fils ; mais, par bonheur, il trébuche et il tombe : « Voyez, Macédoniens, s'écrie Alexandre, voilà un homme qui se préparait à passer d'Europe en Asie et qui, en passant d'une table à une autre, se laisse choir par terre (1). » Ce mépris du caractère sacré du père, cette plaisanterie dérisoire sur la dignité paternelle n'indiquent-ils pas que déjà Alexandre ne pensait plus être le fils de Philippe? En toute circonstance d'ailleurs, il se montre jaloux de lui. Ne s'écrie-t-il pas, plein de dépit à chacune de ses victoires : « Mon père prendra tout ; il ne me laissera rien de glorieux à accomplir (2)? » On n'ose le soupçonner avec Plutarque et Justin d'avoir commis ce crime odieux : exciter Pausanias à tuer le roi par ce vers de la *Médée* d'Euripide :

Τὸν δόντα καὶ γήμαντα καὶ γαμουμένην (3).

Cependant, ne croyant plus Philippe son père,

tin, lib. IX, cap. 5 ; Diodore de Sicile, lib. XVII, cap. 2 ; et Pausanias, lib. VIII, cap. 7.

(1) Plutarque, *in Alex.*, XII.

(2) Plutarque, *in Alex.*, VI.

(3) Euripides, *in Medea*, vers 288.

il n'est pas instigateur d'un parricide; il n'est plus que complice d'un régicide. Déclamer un vers dans un moment aussi grave semble d'un caractère bien léger; mais en y réfléchissant on reconnaît la nature d'Alexandre. Croyant aux mystères, aux oracles, aux paroles à double entente, quand Pausanias lui parle de l'injure qu'il a soufferte (1), ce vers néfaste flotte dans la mémoire du fils d'Olympias. Il ne peut le retenir; il le jette instinctivement, sans y songer. Qu'il en advienne ce qu'il devra. Hélas! le Grec l'a compris, et Philippe meurt assassiné.

Durant le règne entier d'Alexandre, la pensée de sa divinité le tourmente. Il se croit Dieu, de là il croit aux Dieux, aux oracles qu'ils rendent; il respecte tous les cultes, toutes les croyances. Sa vie n'est qu'une victoire continue et qu'un sacrifice perpétuel. Elle se partage entre ces deux actes également grands : vaincre les humains; sacrifier aux Immortels. En Macédoine il sacrifie à Zeus, à Poseidôn pendant la traversée de l'Hellespont, à Zeus à Athéné, à Héraklès sur les confins de l'Europe et de l'Asie, à Pallas sur les rives troyennes, à Artémis à Éphèse, à Æsklæpios à

(1) Justin, lib. IX, cap. 6 et 7. —Diodore de Sicile, lib. XVI, cap. 43 et 44.

Soles, à Phoibos au pied du Caucase, aux Dioskures sur les bords de l'Oxus, enfin, dans tous les lieux où on les adore, à Apis, à Bélus, au Soleil. — Alexandre entreprend le pénible siége de Tyr, parce que les habitants lui refusent de sacrifier dans leur temple d'Héraklès (1).

Déjà Dieu, il cherche toujours à se parfaire, à se déifier plus encore. Il a dit un jour : « Deux choses seules me prouvent mon humanité toute bestiale, le sommeil et l'amour (2). » Donc, il dort le moins possible, et, comme Hippolyte, il fuit la vue des femmes. Grand nombre d'exemples sont à citer de sa chasteté biblique (3) ; arrêtons-nous à cette phrase qu'il écrivit à Parménion : « On ne me reprochera pas d'avoir vu ou d'avoir voulu voir la femme de Darius ; je n'ai même pas souffert qu'on parlât de sa beauté devant moi (4). Cependant, insinue le malin Plutarque, la femme de Darius était, à ce qu'on assure, la plus belle princesse du monde. » Sachant la durée des repas olympiens,

(1) Arrien, lib. II, cap. 7.

(2) Plutarque, *in Alex.*, XXIX, *de Discrim. adulat. et amici.*

(3) Consulter sur le peu de goût que montra d'abord Alexandre pour les femmes : Quinte-Curce, lib. III ; Plutarque, *in Alex.*, VI, XXVIII et XXIX ; Polyen, lib. VIII, cap. 40 ; Athénée, lib. X, cap. 10 ; Diodore de Sicile, lib. XVII.

(4) Plutarque, *in Alex.*, XXIX.

Alexandre donne des festins homériques, dans lesquels les enivrants vins d'Ionie et les imaginations les plus excitantes des cuisiniers grecs et perses sont prétexte à de longues dissertations de philosophie ou de politique.

Lorsque Alexandre part pour l'Asie, il se rend à Delphes pour consulter le fameux oracle. Il traîne la prophétesse au temple, et elle s'écrie, vaincue par sa rude force : « O mon fils, tu es invincible (1). » Et voilà le grand roi, convaincu qu'il est invincible, distribuant toutes ses richesses à ses amis, et ne gardant pour lui que « l'espérance ». — L'espérance de conquérir le monde!

Toujours à ses côtés se tient le devin Aristandre (2), chargé d'expliquer les énigmes, de changer en bons présages les accidents fâcheux, les signes extraordinaires qui accompagnent ses voyages. Quand un temple se rencontre sur la route que suit le conquérant, il ne manque jamais d'y faire les sacrifices en usage et d'en interroger les oracles

(1) Plutarque, *in Alex.*, XIX.

(2) Tous les auteurs anciens font foi du grand rôle que joua Aristandre dans toute la vie d'Alexandre. Voir Quinte-Curce, lib. IV, V, VII et IX; Plutarque, *in Alex.*, et *de Discrimin. adulat. et amici;* Arrien, lib. I, cap. 8; Macrobe, *Saturnal.*, lib. II, cap. 5; Artemidore, lib. I, cap. 33; Tertullien, *de Anima*, cap. 46; Appien, *in Syriacis*; Pline, lib. XVII, cap. 25.

auxquels il porte une confiance excessive. — Les oracles ne lui prédisent jamais que des gloires ou des bonheurs. — A Ilium, il sacrifie aux Dieux et fait des libations aux mânes des héros (1). Il arrose d'huile la colonne qui surmonte le tombeau d'Akhille, autour duquel à la manière héroïque, il danse nu avec ses compagnons; et posant une couronne sur la tombe sacrée, il dit ces grandes paroles: « Je te félicite d'avoir eu pendant ta vie un ami tel que Patrokles, et après ta mort, un chantre tel qu'Homère (2). » S'il estime Zeus comme son père, peut-être à cause de son poëte favori, Homère, prend-il Akhille pour modèle; — à moins encore qu'il n'aime Homère qu'à cause d'Akhille. Ainsi qu'Akhille, il est beau, grand, fort, courageux; ainsi que lui, il est invincible. Ces qualités naturelles ne lui suffisent pas. Le roi de Macédoine veut imiter en tout le roi des Myrmidons. Ne fait-il pas revivre avec Héphæstiôn, — l'ami d'Alexandre, tandis que Klitus n'est que l'ami du roi, — l'amitié de Patrokles et d'Akhille? Et les funérailles splendides d'Héphæstiôn, et la douleur que ressent Alexandre ne sont-elles pas un souve-

(1) Arrien, lib. I; Diodore de Sicile, lib. XVII, cap. 17 et 18; Elien, *var. hist.*, lib. XII, cap. 7.

(2) Plutarque, *in Alex.*, XX.

nir ou une imitation des funérailles splendides de Patroklcs et de la douleur profonde du fils de Pélée? Enfin, lorsque, monté sur son char, il traîne sept fois autour de Gaza le cadavre de Bétis (1), le hardi défenseur de la ville, ne copie-t-il pas bien cruellement Akhille, qui traîne sept fois autour d'Ilion le corps souillé de sang et de sable de l'intrépide Hektôr? Se donner un modèle, quelque grand qu'il paraisse, offre toujours un immense danger, celui de prendre autant les vices que les vertus de son héros. L'imitation d'Akhille et des Divinités olympiennes fut la cause des grandeurs et des hontes d'Alexandre. Autant que des crimes peuvent pallier des crimes, les mythiques Hektôr, Marsyas et Ganymède excusent les historiques Bétis, Kallisthènes et Bagoas.

Que d'obstacles pour aller au temple de Zeus Ammon : le manque de vivres, la disette d'eau et la mer de sable, qui avait déjà enseveli en un instant, par une vague gigantesque, cinquante mille guerriers de l'armée de Kambyse! Malgré les sages conseils des chefs de ses troupes, Alexandre persiste dans son projet insensé. Et, comme si Zeus le protégeait réellement, des pluies torrentielles

(1) Quinte-Curce, lib. IV, cap. 6, et voir le curieux commentaire de Chaussard sur le livre II d'Arrien.

donnent l'eau à boire et abattent les menaçants tourbillons de sable, et, pour servir de guides, des bandes de corbeaux voltigent à l'avant-garde. La nuit, ils rappellent par leurs croassements rauques les soldats égarés (1). Arrivé à ce temple inaccessible, le grand-prêtre le nomme fils de Zeus : Ὦ παῖ Διός.

Telle est sa superstition, qu'il croit conquérir le monde non par son courage, non par l'habileté de ses généraux, non par la force de ses soldats, mais parce qu'il a tranché avec son épée le fameux nœud du char de Gordyum (2), et que, d'après une antique tradition, le destin promettait l'empire du monde au mortel assez adroit pour le dénouer.

Si nous diminuons les grands faits du roi de Macédoine par cette croyance en sa divinité, nous devons par la même cause atténuer les actes qu'on lui impute à crime : dans un festin, Klitus, irrité contre les seigneurs barbares alors favoris du roi, cse rappeler à Alexandre, à Alexandre ivre, à Alexandre se vantant, surtout aux Asiatiques, de sa divinité, qu'il lui a sauvé la vie, tout fils de Zeus qu'il est, et que, sans lui, infime guerrier

(1) Quinte-Curce, lib. IV; Plutarque, *in Alex.*

(2) Arrien, lib. I; Plutarque, *in Alex.*, XXIV; Quinte-Curce, lib. II.

macédonien, le glaive de Spithridate eût donné la mort à un immortel. C'en est trop ; Alexandre, irritable et violent lorsqu'il a bu, arrache la javeline d'un garde et tue Klitus (1). Le sang jaillit jusqu'à lui. Cette sanglante aspersion fait tomber la colère du roi, comme un verre d'eau froide, jeté en plein visage, arrête les convulsions d'un enfant rageur. Les larmes s'échappent de ses yeux ; il se jette sur le corps de son ami. La javeline, cause inerte et passive du crime, sera la cause inerte et passive du châtiment : Alexandre veut s'en percer la gorge. Ses serviteurs le désarment et ils l'entraînent dans sa chambre, où le sophiste Anaxarque calme son désespoir par ce spécieux raisonnement : « Ne savez-vous pas, lui dit-il, qu'on nous représente la Justice et Thémis assises sur le trône de Zeus, pour nous montrer que le prince ne peut commettre que des actions justes (2) ? » Plutarque a raison de dire : « Anaxarque, par ce discours et par d'autres encore, adoucit la douleur d'Alexandre ; mais il le rendit dur et injuste. » En

(1) Le meurtre de Klitus est raconté dans tous ses détails par Arrien, lib. IV; Quinte-Curce, lib. VIII, cap. 2; Plutarque, *in Alex.*, LXVIII, LXIX, LXX et LXXI; Justin, lib. XII, cap. 6; Lucien, *Dialog. mort.*, lib. XIV, cap. 3.

(2) Plutarque, *in Alex.*, LXXI.

effet, dès ce moment, Alexandre est certain de son infaillibilité en tout, de sa grandeur quand même. « Il ne peut, pense-t-il, guidé par un pareil sophisme, me venir à l'esprit que des choses grandes, nobles, justes. Je puis donc abandonner la réflexion, satisfaire tous mes caprices, exécuter toutes mes idées. Puisque ce que je fais sera bien fait, ce que je pense est bien pensé. »

Alors, après avoir eu la marche triomphante et digne de Dionysos à l'apogée de sa gloire, de Dionysos qui écrase les Titans, qui vainc les Amazones, qui massacre les Thraces, il mène la marche molle et efféminée de Dionysos à sa décadence, de Dionysos qui se repose des fatigues de la guerre en s'enivrant entouré de Satyres et de Bakkhantes. Alexandre est toujours Dieu; mais il change de divinité. De fils de Zeus il devient fils de Bakkhos. Il sacrifiait à Arès, à Athéné; il sacrifie à Aphrodite, au Dieu du vin. Ses fêtes étaient les combats, ses délassements les longs discours à table; maintenant ce sont les bacchanales et les orgies nocturnes. Son passage en Karamanie (1) est célèbre. Pendant sept jours, monté sur une estrade im-

(1) Plutarque, *in Alex.*, LXXXVII. Les historiens modernes révoquent en doute ce paragraphe de Plutarque.

mense, tendue de tapis de pourpre, hissée sur un chariot que traînaient huit robustes chevaux, il but entouré de seigneurs couverts de fleurs et de femmes demi-nues. Derrière ce char en venaient cent autres, reluisant d'or et de pierreries et ombragés artificiellement avec des branchages feuillus qu'on renouvelait à tout instant, où se pressaient ses courtisanes et ses jeunes capitaines. On n'entendait plus ni le roulement mâle des timbales, ni la voix sonore des trompettes de cuivre, mais les sons énervants des flûtes et des chalumeaux. Les soldats, gâtés par l'exemple, avaient laissé les casques trop lourds pour les couronnes de fleurs enrubanées; les glaives, les piques, les javelots, les haches, pour les coupes et les gobelets. L'or remplaçait le fer; l'étain remplaçait l'acier. Saouls, ils marchaient pêle-mêle, sans ordre, buvant à gorge pleine, se faisant fouler aux pieds des chevaux, broyer sous les roues des chars; ils s'écrasaient, ils se bousculaient; tantôt s'arrêtant pour puiser à même dans des cratères homériques, portés sur des boucliers en guise de plateaux, tantôt se laissant tomber ivres-morts.

En tout, dans les victoires et dans les orgies, dans la gloire et dans la honte, Alexandre trouve le *summum*, atteint le faîte de la grandeur. Le

grand roi eût dû mourir, pour sa plus brillante gloire, frappé par la foudre divine sur son char de triomphe, ou atteint par la flèche d'un Indien dans la bataille livrée à Porus (1).

Que d'autres choses affirment encore la pensée constante d'Alexandre à sa divinité ! Parlant à ses amis, ne s'écrie-t-il pas, torturé par les élancements fiévreux d'une blessure : « C'est bien un vrai sang humain qui coule de ma plaie, et non cette liqueur subtile *qui circule dans les veines des Dieux* (2). » N'ordonne-t-il pas le supplice de Kallisthénès parce que ce philosophe s'est refusé

(1) Combien peu de souverains sont bien morts ! Alexandre s'éteint consumé par la fièvre; César meurt assassiné, surpris par des conjurés que son grand regard n'arrête pas; Louis XIV voit la France tomber, sous son sceptre, au troisième rang des nations. Deux seuls ont su bien mourir : Sardanapale sur un bûcher; — il meurt volontairement, avec grandeur; il se suicide majestueusement aux yeux de son peuple révolté et de ses ennemis vainqueurs. Holocauste immense à son âme, périssent avec lui ses femmes, ses amis; s'anéantissent en même temps ses richesses, ses chevaux, ses trésors, ses armes. — Et Napoléon sur le rocher de Sainte-Hélène; vaincu par le destin, non par les hommes, le héros a accompli sa tâche. Lorsqu'il n'a plus de gloire à prendre, l'ange exterminateur l'éteint doucement, calmement; résigné, non soumis.

(2) Plutarque, *in Alex.*, XXXIX; Sénèque, *epist.* LIX. — Alexandre se rappelait un vers d'Homère.

à l'adorer et à le reconnaître pour un Dieu (1)? Ne se montre-t-il pas dans les assemblées, n'apparaît-il pas dans les festins, tantôt avec la robe de pourpre, la chaussure lamée d'or et les cornes de Zeus Ammon, tantôt avec le chaperon ailé, les talonnières et le caducée d'Hermès, tantôt revêtu de la peau de lion et portant la massue d'Hérаklès (2)? Quelle est la demande la plus intéressante qu'il fait aux dix gymnosophistes (3) de Sebbas, dans les dix questions qu'il leur pose? « Comment un homme peut-il devenir Dieu? » « En accomplissant ce qui est impossible à l'homme, » répondent les Brakhmanes (4). N'accomplit-il pas des prodiges surhumains toute sa vie, cet homme qui, presque avec raison, se croit Dieu? Ses marches rapides comme l'éclair, plus terribles que la foudre, chez les Triballes et chez les Thraces; la prise de Thèbes; le départ téméraire pour la conquête de l'Asie avec trente mille hommes de pied et cinq

(1) Plutarque, *in Alex.*, LXXIII, LXXIV et LXXV; Quinte-Curce, lib. VIII, cap. 1; Arrien, lib. IV.

(2) Athénée, lib. XII. — Arrien, lib. II, cap. 7. Selon Iphippus d'Olynthe.

(3) Il y avait deux sectes de gymnosophistes : les Brakhmanes et les Germanes. Voir Strabon, lib. XV, et les notes de ce livre.

(4) Plutarque, *in Alex.*, LXXXV.

mille cavaliers (1); le passage du Taurus; les batailles du Granique, d'Arbelles, de l'Hydaspe; les conquêtes de la Thrace, de l'Ionie, de la Karie, de la Lydie, de la Kappadoce, de la Syrie, de la Phénicie, de la Judée; le siége de Tyr; la prise de la Médie, de la Baktriane, de la Perse, de la Scythie, de l'Inde! Akhille est dépassé de cent victoires et de cent faits d'armes glorieux. Le disciple a surpassé le maître; l'imitateur efface le modèle.

Sa vie même, racontée et commentée par Plutarque, par Quinte-Curce, par Justin, par Arrien, par Lucien, et par tant d'autres, ne prouve-t-elle pas assez qu'Alexandre se croyait Dieu; qu'il puisa en cette certitude une mâle assurance, une confiance absolue en lui, une témérité grandiose, la hardiesse de ses entreprises gigantesques; que, fier de son origine divine, à laquelle il ne voulait pas déroger, il ne recula devant rien, ni à douze ans devant le dangereux Bucéphale, ni à dix-sept ans devant les piques thébaines, ni, devenu homme,

(1) Arrien, lib. I, et Plutarque, *in Alex.*, XIX, d'après Ptolémée et contre l'opinion d'Anaximenes, qui dénombre quarante-trois mille fantassins et cinq mille cinq cents cavaliers. — Diodore de Sicile (lib. XVII, cap. 17) n'évalue l'armée d'Alexandre qu'à trente-quatre mille cinq cents hommes, dont quatre mille cinq cents cavaliers.

devant les flots du Granique, les sables engloutisseurs du désert mouvant de la Libye, l'innombrable armée de Darius, les éléphants et les chars de guerre du roi des Indes, ni enfin devant le poison qu'une lettre calomnieuse lui assurait être dans la potion prescrite par son médecin; mais qu'aussi, s'abusant sur l'impeccabilité de sa nature divine, il se jeta dans des débauches orgiaques qui lui paraissaient les splendides fêtes d'un Olympe terrestre, il commit des crimes qui lui semblaient des justices.

L'idée qu'il avait de sa divinité amoindrit-elle le génie d'Alexandre? En aucune façon : si elle peut annihiler son courage, parce qu'il se croit immortel, diminuer son audace de Titan, parce qu'il est sûr du succès; si elle forme la base du caractère; si elle est la cause première, l'étincelle, — voire même la torche qui allume le bûcher; — cela est tout. A-t-elle la moindre influence sur son génie de stratége et de politique? Qu'a-t-elle à faire dans ces grandes idées, — avancées de vingt siècles, — de décentralisation : décentralisation de la civilisation grecque dans la barbarie asiatique; décentralisation du commerce qui, sans pour cela quitter Korinthe, Athènes et Smyrne, villes qui jusque-là avaient seules le privilége des

grandes affaires commerciales, se répand en Asie, en Macédoine, en Ionie, en Perse, en Médie, à Babylône, à Ekbatane, à Éphèse, à Kolophon, à Alexandrie. Sa clémence, sa munificence envers ses amis et les artistes, les alliances qu'il fait entre les Perses et les Macédoniens : alliance de la race vaincue avec la race des vainqueurs, dont il donne l'exemple en épousant Roxane; alliances qui devaient lui assurer la possession définitive de la Perse, soumise par les armes, gagnée par ses bienfaits, sont bien à lui, viennent de lui entièrement. Et aussi les merveilles stratégiques du siége de Tyr, la fondation de tant de villes, de l'Alexandrie Égyptienne entre autres, la plus splendide de toutes, la seule qui ait gardé son nom, l'établissement des routes pour les voyageurs, des ports, asiles des navires, le respect à la fois intelligent, moral et politique des Divinités étrangères, et la noble pensée d'unité et de fraternité humaines amenés par les mariages des races avec les races, des croyances avec les croyances, de l'industrie et de l'art des Grecs avec le commerce et les richesses des Asiatiques.

C'est même faire une trop grande concession aux idées vulgaires, dire que la croyance d'Alexandre en sa divinité amoindrit son courage personnel et

sa superbe ambition. En quoi? La cause peut excuser un fait cruel; elle ne peut diminuer ni une grande action, ni un grand sentiment. Un obus enflammé tombe dans une tranchée où se tiennent plusieurs soldats; l'un d'eux se précipite sur l'instrument de destruction; il le saisit; il en arrache la mèche, avec cent chances de mort. Que ce soit pour gagner la croix d'honneur, pour sauver ses compagnons, pour ne pas se laisser tuer inactif, par ambition, par humanité, ou par égoïsme, que ce soit même par dégoût de la vie, n'en fait-il pas moins une action héroïque? Tout est produit par quelque chose; une statue en est-elle moins belle parce qu'elle a été modelée par un sculpteur et qu'elle ne s'est pas créée spontanément? On s'extasie devant un chêne colossal quoique l'on ait la certitude qu'il sort d'un gland infime. Les Grecs estimaient-ils moins sublimes les paroles de Sokrates quand ce philosophe les disait inspirées par son *Daimonion?* L'ambition de César ne s'est-elle pas révélée en contemplant, en Espagne, la figure d'Alexandre, et en se rappelant ses actions immortelles? Qui a jamais trouvé Bonaparte moins grand parce qu'il croyait à son étoile? Qui l'a jamais pensé moins brave parce qu'à Montereau, pointant un canon sous le feu des Russes, il répondit

à un officier qui l'engageait à se retirer : « Laissez-moi donc ! le boulet qui me tuera n'est pas encore fondu ? »

De même que Sokrates avait son démon qui l'inspirait, de même que Napoléon avait son étoile qui le guidait, de même Alexandre avait son père Zeus qui l'inspirait et qui le guidait.

CHAPITRE VI

SI APELLES SUIVIT ALEXANDRE EN ASIE

Apelles suivit-il Alexandre en Asie? Retourna-t-il à Éphèse? Voici le grand doute qui s'empare de son biographe arrivé à cette époque de la vie (1) du peintre éphésien où, Philippe mort et Alexandre marchant à la guerre, il fut dans la né-

(1) Nous n'avons la vie complète, suivie et raisonnée, d'aucun artiste de l'antiquité. Parmi eux, Apelles est encore un des privilégiés; mais que de lacunes, que de chaînons brisés, perdus, irretrouvables, dans cette longue chaîne de sa vie! On le sait, le livre de Pline fourmille d'erreurs chronologiques, de répétitions contradictoires; la vie de chaque artiste n'y a ni commencement ni fin; quelquefois il cite les dates, quelquefois il ne le fait pas; tantôt il parle de la patrie du peintre, tantôt il l'oublie; placées sans ordre aucun, les descriptions de tableaux embarrassent les anecdotes; le fil de l'histoire est coupé à chaque instant. Cependant c'est encore dans l'*Histoire naturelle* que nous trouvons le plus de renseignements, car combien faut-il lire d'autres volumes pour trouver une page, com-

cessité de quitter la Macédoine. L'opinion commune, opinion qui s'est formée on ne sait trop pour quelles raisons, sur Apelles est qu'il n'alla pas en Asie, qu'il abandonna le roi-dieu dans le moment où celui-ci, choisi par tous les États de la Grèce, partit pour la conquête de la Perse, c'est-à-dire en 334 avant Jésus-Christ, c'est-à-dire deux ans après l'assassinat de Philippe, advenu en 336. Pour moi, au contraire, il n'est pas douteux qu'Apelles fit partie de l'expédition d'Alexandre. J'en donne les preuves :

On sait que le grand peintre ne se faisait pas gloire de travailler vite. Les tableaux consciencieux, les portraits surtout, ne se font pas avec la même activité régulière que des décorations largement peintes au mètre ou des ouvrages de maçonnerie. Le praticien va plus vite que le statuaire, qui

bien de pages insignifiantes pour un mot ! Athénée raconte une historiette; Vitruve donne un procédé de peinture; Lucien fait une description; Pausanias nomme un tableau; Plutarque cite un bon mot; quelquefois même ce n'est qu'un souvenir, un simple nom que nous trouvons, par de minutieuses lectures, dans les œuvres de Cicéron, d'Ovide, d'Horace, de Macrobe de Pétrone ou d'Apulée. On voit quelle difficulté il y a, s'aidant de pareils documents, à écrire la vie d'Apelles, de Phidias, de Zeuxis, de Praxitèles ou de tout autre artiste. C'est un travail de reconstruction qu'on entreprend avec des matériaux épars ou qui souvent n'existent plus.

souvent, à la vérité, travaille avec une ardeur inconnue aux manœuvres, mais qui n'est pas inspiré, à toute heure pour créer. Et il s'agit des Grecs, guerriers, commerçants, artistes, de là peu travailleurs. Apelles n'eut donc que deux ans, — accordons-lui même cinq ans, en comptant bénévolement les trois années de régence d'Alexandre, pendant lesquelles Philippe combattit les Scythes, — pour faire trois, cinq, dix portraits d'Alexandre (Pline renonce à les compter tous et n'en désigne particulièrement que trois) (1). De plus il eut encore à peindre les portraits de ses amis, Klitus, Antigone, Héphæstiôn, Parménion, Néoptolème, de sa maîtresse Pankaste, de son cheval Bucéphale. Cinq années nous paraissent trop courtes pour tant de travaux, encore qu'à des âmes grecques elles semblassent bien plus courtes. Maintenant tout est travail ou plaisir, tout est tranché. Le *far niente* ou la flânerie rêveuse n'existent plus. Les grands raisonnements, les charmants dialogues, les savantes et profondes discussions si chères aux Athéniens de l'Agora et aux Romains du Forum ne sont plus, comme au temps de Sokrates, d'Alkibiades et d'Horace, du domaine des intelligences d'élite.

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Le fameux proverbe des Anglais, peuple de commerçants, *Time is money*, s'est naturalisé dans toutes les nations. Hélas! savoir le prix du temps, c'est savoir que le temps fuit. La montre que chacun porte dans la poche de son gilet, c'est toujours le sablier, emblème du temps, symbole de la mort.

Mais cette première affirmative est, pour ainsi dire, une preuve matérielle, une question de durée. Elle a pu venir à la pensée de bien des gens qui l'ont proférée ou rejetée. Elle est réfutable : Apelles travaillait peut-être vite; il ne passait pas un seul jour sans dessiner : *Nulla dies sine linea* (1), telle était, on le sait, sa devise. Moi, je rejetterais presque cette allégation si je ne pouvais l'appuyer sur d'autres. Une raison, quelque bonne, quelque sérieuse qu'elle soit, ne vaut rien si elle ne se coordonne avec d'autres. Comme le faisceau de La Fontaine, disjointes, elles sont faciles à anéantir; réunies, elles défient tous les efforts et toutes les objections. Voici donc les autres preuves plus concluantes :

Apelles, dit Pline, fit un portrait d'Alexandre tenant la foudre (2). Or ce n'est pas pendant son

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Pinxit Apelles Alexandrum Magnum fulmen tenentem.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

court règne en Macédoine, ce n'est assurément qu'après sa visite si téméraire au temple de Zeus Ammon, dans l'oasis de Libye, qu'Alexandre se crut, ou, du moins, selon d'autres opinions, feignit de se croire, par politique, Dieu, fils de Zeus, et qu'il se fit représenter la foudre à la main.

Apelles, nous raconte Pline (1), peignit, sur l'ordre d'Alexandre, Pankasté nue. Qu'était-ce que cette Pankasté? C'est encore Pline qui nous le dit. C'était la plus chère de ses concubines, *e pallacis suis.* Ici laissons parler M. Beulé (2), qui, après avoir prétendu qu'Apelles ne suivit pas Alexandre, se contredit sans le voir : « Quand il voulut connaître le faste et les voluptés d'une cour asiatique, Alexandre s'entoura d'esclaves choisies et eut un véritable harem. Parmi ses favorites, la plus belle, la plus chère, était Pankasté (ou Campaspe), qu'Apelles fut chargé de

(1) ...*Cum dilectam sibi e pallacis suis præcipue, nomine Pankasten, nudam pingi ob admirationem formæ ab Apelle jussisset* (*Alexander*). Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Tout le monde a lu cette savante et attachante monographie qui a nom : *Le peintre Apelles*, par M. Beulé. Elle n'a qu'un vrai défaut, celui d'être trop courte. Par sa brièveté même, — M. Beulé voulait faire un article et non un livre, — elle n'est pas complète. A côté de questions fouillées, creusées, résolues de main de maître, il y en a grand nombre que M. Beulé n'a cru devoir étudier que superficiellement.

peindre dans sa nudité éclatante. » De deux choses l'une : ou Alexandre « voulut connaître » à Pella, en Macédoine, « le faste et les voluptés d'une cour asiatique, » chose inadmissible, puisque, au dire de Plutarque, tout occupé de guerre et de combats, Alexandre n'eut pas avant la Perse Roxane d'autres femmes que Barsine (1), et Apelles ne le suivit pas dans les expéditions ; ou, chose plus probable, Alexandre ne commença à rechercher les voluptés que dans les quelques mois de repos qu'il subit forcément en pacifiant et en civilisant la Perse (de même qu'Alexandre prenait le costume efféminé des vaincus, il devait bien aussi prendre leurs mœurs). Et Apelles, le peintre ordinaire du roi, l'accompagna jusqu'en Perse et peut-être même plus loin, jusqu'à Persépolis, et dans une des villes conquises peignit la favorite d'Alexandre.

Nous pouvons encore donner une autre preuve de la présence d'Apelles en Asie. Lysippe faisait partie de la suite d'Alexandre, puisque plus tard, soit à Memphis, soit à Persépolis, soit à Baby-

(1) Plutarque, *in Alex.* XXIX. Barsine ou Barsène était veuve de Memnon. Elle fut prise près de Damas. Voir Diodore de Sicile, lib. XX, cap. 20 et 28 ; Pausanias, lib. IX, cap. 7 ; Quinte-Curce, lib. X, cap. 6.

lône, voyant Apelles peindre l'*Alexandre Tonnant*, œuvre qui ne put être faite qu'en Asie, il lui reprocha injustement le peu de vraie grandeur et toute l'extravagance qu'exprimait un pareil portrait (1). Pyrgotèles aussi suivit Alexandre jusqu'en Perse, car le seul ouvrage qui nous reste paraissant être de ce maître est un camée, décrit d'ailleurs plus loin, représentant la tête d'Alexandre, couronnée d'un étroit bandeau blanc, couronne des rois perses, que le conquérant adopta en Asie, voulant, par esprit de civilisation, mêler les usages des Perses aux coutumes des Grecs et faire oublier ainsi aux deux peuples leur origine et leurs animosités. Ainsi, puisque dans ce camée ciselé par Pyrgotèles le roi porte le bandeau des Perses, bandeau qu'il ne prit qu'en Perse, Pyrgotèles fit cette œuvre en Perse.

Revoyons les raisons qui prouvent irréfragablement qu'Apelles suivit Alexandre en Asie :

Le peu de temps qu'aurait eu Apelles pour faire les nombreux portraits d'Alexandre mentionnés par les auteurs, et ceux de ses amis et de sa maîtresse, entre la mort de Philippe (336) et le départ pour l'Asie (334). Deux ans pendant lesquels

(1) Plutarque, *de Iside et Osiride*.

Alexandre ne resta d'ailleurs presque pas à Pella; occupé à battre successivement, avec une rapidité foudroyante et toute moderne, égalant presque celle de la campagne de Marengo : au nord, les Thraces indépendants et les Triballes; à l'ouest, les Illyriens; au sud, les Thébains; occupé à réunir les Amphictyons aux Thermopyles, à détruire la capitale des Gétes, à raser l'arrogante Thèbes, à former la diète de Korinthe pour lui exposer son plan d'une expédition en Perse qui devait venger le sol sacré de la Hellade des invasions persiques.

L'*Alexandre Tonnant*, œuvre d'Apelles, évidemment faite en Asie, après les victoires surhumaines du fils de Philippe; après, surtout, la visite au temple d'Ammon, puisque les paroles du grand prêtre libyen furent l'affirmation sacrée et indubitable de l'origine divine d'Alexandre, la consécration définitive et absolue de sa divinité.

Le portrait de Pankasté, une des maîtresses d'Alexandre; et le roi n'eut assurément de sérail qu'en Asie.

La présence en Perse de Lysippe et de Pyrgotèles; présence que rendent évidente les paroles de Lysippe à Apelles à propos de l'Alexandre Tonnant, les nombreuses statues que Lysippe fit du

roi-dieu et le camée à bandeau blanc qui nous reste de Pyrgotèles. Pourquoi donc Alexandre eût-il emmené en Asie Lysippe et Pyrgotèles et eût-il laissé en Grèce Apelles? Apelles, le plus grand et le plus flatteur des trois!

CHAPITRE VII

MARCHES A LA SUITE D'ALEXANDRE

Apelles alla en Asie : soit qu'il fît partie de la suite du roi dès le début de la campagne ; soit qu'ayant quitté Alexandre à son départ de la Macédoine pour la Perse, il le retrouvât à Éphèse après la bataille du Granique et qu'il se décidât enfin à le suivre ; soit que, un peu plus tard, après la défaite complète de Darius et la possession absolue de la Perse et de la Médie, il fût mandé par le conquérant et qu'il vînt à Babylône ou à Ekbatane dans un de ces renforts de cavaliers et de fantassins dont, sur les demandes du conquérant, l'Épire, la Cilicie, la Thrace, la Macédoine, la Thessalie et l'Ionie jonchaient sans cesse la terre asiatique.

On doit s'arrêter à la plus simple de ces pro-

positions. Apelles suivit Alexandre dans ses premières marches. Alexandre était un trop grand génie pour que ses expéditions fussent simplement militaires. Elles étaient aussi civilisatrices que guerrières, aussi fondatrices que destructives. En même temps qu'il appelait aux armes les Macédoniens, qu'il donnait l'ordre de recruter des mercenaires dans les âpres montagnes de l'Illyrie, que dans les plaines de la Thessalie ses lieutenants enrôlaient les hommes et achetaient les chevaux, il pensait aussi à avoir quelques têtes dans cette armée de bras. Dans l'hiver qui précéda la campagne du Granique déjà projetée, Alexandre sans doute fit venir à Pella, de toutes les villes de la Grèce, des architectes, des ingénieurs, des géographes, des financiers, d'habiles fondeurs de métaux, d'ingénieux fourbisseurs d'armes. Il réunit des médecins, des devins, des augures. Quelques cytharistes, quelques chanteurs, quelques rhapsodes, quelques aulœdes (1), quelques aulètes (2) se joignirent

(1) L'aulœde est celui qui chante avec accompagnement de flûte, de αὐλῳδός.

(2) « Polyclète de Larisse dit, livre VIII de ses Histoires, qu'Alexandre avait toujours à l'armée des joueurs et des joueuses de flûte. » Athénée, lib. XII. — C'est aussi Athénée, lib. XII, qui nous parle des chanteurs, des cytharistes, des rhapsodes et même de comédiens.

aussi à l'armée, et voici composé ce groupe de penseurs et d'artistes au milieu duquel Apelles devait passer plusieurs années. De même qu'il fallait à Alexandre des soldats pour conquérir la Perse, des légistes et des philosophes pour en changer les lois, des capitaines pour conduire son armée, des devins pour expliquer les oracles, des géographes pour tracer les plans, des architectes et des ingénieurs pour fonder les villes, ne lui fallait-il pas aussi des artistes pour orner ces villes? ne lui fallait-il pas un historien pour raconter l'expédition, un poëte pour faire de ses exploits une Alexandriade, comme Homère avait fait une Iliade des exploits d'Akhille, des peintres, des statuaires, des graveurs, pour montrer à tous ses sujets, à tous ses ennemis, à la postérité, ses beaux traits dont il s'enorgueillissait autant que de ses victoires? Pour historien, il prit Kallisthènes, que plus tard il fit assassiner; pour chantre épique, il choisit, méprise indigne de lui, le poétastre Khœrilos; Lysippe fut son sculpteur; Pyrgotèles fut son graveur; Apelles fut son peintre!

Donc, à côté du groupe guerroyant des vieux capitaines et des jeunes généraux d'Alexandre, composé de Parménion, de Kœnos, de Méléagre, d'Alexandre fils d'Ærope, de Ptolémée, de Perdik-

kas, de Neoptolême, de Héron, de Python, de Séleukos, de Ménidas, de Nikanor, d'Héphæstiôn, de Klitus, d'Antigone, de Démetrius Phidon, de Néarque, d'Amyntas, de Leonnatos, d'Apolophane, de Penkestas, de Krateros, de Philotas et de Kléandros, s'en tenait un autre plus pacifique, moins éclatant de costume et d'armures, dont le rôle commençait quand le rôle du premier finissait; passif quand celui-là était actif, agissant quand il se reposait. Au premier appartenaient la guerre et ses grandioses horreurs; au second la paix et ses splendeurs; à celui-là était la destruction, le combat contre les hommes, la mort; à celui-ci la civilisation, le combat contre la matière, la vie; pour les uns, le signal de l'action étaient le son rauque de la trompette qui déchire l'air, et le roulement sinistre et assourdissant des timbales; le silence du calme appelait de sa voix irrésistible les autres à leurs travaux et à leurs études. Dans ce deuxième groupe parlaient, discutaient, chantaient, étudiaient, réfléchissaient, calculaient, regardaient le ciel, songeaient, dessinaient, Lysippe, Pyrgotèles, Apelles, les poëtes Khœrilos, Pranikhos et Piérion (1), l'historio-

(1) Plutarque, *in Alex.* LXIX.

graphe Kallisthènes, le secrétaire du roi, Eumène, les devins Demophoon et Aristandre de Telmisse, les médecins Philippe d'Hyrkanie et Kritobule, le rhéteur Anaxarque, le rhapsode Alexis de Tarente (1), enfin des philosophes, des géographes, des financiers comme Attalus, Néarque et tant d'autres.

On s'étonnera peut-être de ce que le prévoyant Alexandre, qui n'avait pas voulu conduire en Perse plus de trente-cinq mille soldats, craignant qu'un trop grand nombre de troupes ne retardât la rapidité des marches, ne nuisît à l'ensemble des manœuvres et n'exigeât trop de vivres, se soit embarrassé de pareilles inutilités, nobles parasites de cette grande armée. L'étonnement ne résistera pas à la réflexion. Dix mille cavaliers, qui peuvent être très-utiles dans une bataille, peuvent aussi être très-embarrassants dans l'ascension d'une montagne, dans le passage d'un défilé, et même dans les cantonnements, à cause des fourrages qu'il faut leur trouver. Cinquante artistes, qui ne serviront absolument à rien dans les choses matérielles de la guerre, ne seront non plus jamais fort gênants, à cause de leur petit nombre. Cet exemple d'emme-

(1) Athénée, lib. XII.

ner en campagne des indifférents qu'Alexandre prenait aux rois perses, qui y traînaient leur cour et leur sérail, fut suivi depuis par bien des souverains. Qu'on se rappelle que dans les armées du moyen âge, des pages de quinze ans, des varlets, des musiciens, des trouvères et des filles de joie formaient à la queue de chaque corps expéditionnaire un groupe nombreux et embarrassant ; pillards et détrousseurs de cadavres après la victoire, chair à épées de reîtres après la défaite. La coutume de conduire à la guerre non-seulement des tambours et des clairons pour donner le signal de l'attaque et de la retraite, mais encore un orchestre complet d'instruments de cuivre et de bois, a été maintenue dans toutes les armées militantes modernes. Deux hommes qui, par bien des côtés tous divers, ressemblent à Alexandre, Louis XIV et Napoléon, sacrifièrent aussi à cette coutume. La campagne du Rhin n'entraînait-elle pas à la suite de l'armée toute la cour du grand roi, ses courtisans et ses maîtresses, ses poëtes et ses artistes? Le général Bonaparte n'emmena-t-il pas à travers les flots de la Méditerranée dans les sables de l'Égypte une véritable académie, composée d'érudits, de savants, d'archéologues, de curieux de toute espèce? De nos jours même, combien de peintres

suivirent les marches rapides de la campagne d'Italie, ne se contentant pas de voir de loin les mouvements des troupes, mais assistant, au milieu de l'état-major, sur le sol du combat, labouré de boulets, aux batailles qu'ils avaient formé projet de représenter!

Il en fut de même pour les savants et les artistes grecs de la cour d'Alexandre. Avec lui ils partent de Pella; avec lui ils vont de Philippes à Maronée; avec lui ils franchissent l'Hellespont; avec lui ils regardent les ruines d'Ilion, où déjà Virgile aurait pu s'écrier : *Ubi Troja fuit.* Dans la maison du roi, ils assistent au passage et à la victoire du Granique. Puis ils suivent Alexandre dans tous les zigzags que décrit sa marche triomphante (1), capricieusement conduite par l'ambition et la curiosité. Alexandre est envieux de voir : il s'arrête à Thyatire; à Sardes, si riche et si florissante; à Éphèse, sa rivale en richesse et en beauté. (Ces marches incessantes et ces intermittences de courtes haltes tenaient l'armée en haleine sans la fatiguer.) Là, il demeure quelques jours, envoyant

(1) Pour l'itinéraire d'Alexandre, nous avons suivi en les comparant les textes annotés d'Arrien, de Quinte-Curce et de Plutarque, et nous nous sommes beaucoup aidé des cartes de géographie ancienne.

à Athènes trois cents boucliers amassés sur le champ de bataille du Granique; en Macédoine, pour sa mère Olympias, les trésors du camp de Darius. Il visite la ville; il donne une grosse somme pour la réédification du temple d'Artémis, que les habitants commençaient à reconstruire à leurs frais. D'Éphèse, suivant le littoral de la côte ionienne, Alexandre s'empare de Milet. Il arrive en Karie. Repoussé devant Mendès, il se rabat sur Halikarnasse, l'assiége et s'en empare; à Pergues, attendant des renforts, il passe une partie de l'hiver. Puis il se remet en marche; il arrive en Kappadoce. Pour la troisième fois il franchit avec toutes ses troupes la chaîne du Taurus, se trouve en Cilicie, marche jusqu'au golfe d'Issus, sur les bords duquel il rencontre et il bat la nouvelle armée de Darius.

Combien de fois Apelles, pendant ces véritables marches forcées, regretta-t-il le calme d'esprit et la tranquillité de corps, si chers aux travailleurs, d'Éphèse, de Korinthe ou de Sikyône! Pensant ainsi, le peintre dut bénir les lenteurs du siége de Tyr. Ces sept mois de repos qui faisaient rugir Alexandre lui apportaient au contraire un immense bonheur : les grandes jouissances du travail. Peut-être, pendant ce siége, resta-t-il dans

le camp même d'Alexandre et fit-il sous la tente un des nombreux portraits du héros? Peut-être fut-il cantonné avec la plus grande partie de l'armée dans les vallons de la Palestine; Alexandre ne gardant devant Tyr que les troupes actives, tout au plus suffisantes aux travaux de la digue et aux combats de l'assaut..

Après Tyr, c'est Samarie, Joppé, Gaza, Peluse, Héliopolis, qui ouvrent leurs portes au clément Alexandre, ou qui font abattre leurs murailles par les soldats du fils de Philippe, et le roi-dieu atteint Memphis, l'antique cité des Pharaons.

Dans cette grande ville, Alexandre demeure encore un hiver entier. Il administre l'Égypte, en confie le gouvernement à deux satrapes perses; il fonde la première Alexandrie; il reçoit des députés de toutes les villes de la Grèce, qui viennent le complimenter en lui amenant des renforts d'hommes et de chevaux; il fait son fameux pèlerinage à Ammon, en Libye. Apelles resta donc assez longtemps à Memphis, regardant et visitant curieusement le temple de Sémiramis, le temple de Phta, où l'on adorait le bœuf Apis, le palais des Pharaons et les autres monuments dont les formes massives, déifications de la matière, grandioses sans harmonie, majestueuses plutôt que

belles, ne lui plurent sans doute que très-médiocrement, en sa qualité de Grec, et de Grec d'Ionie.

Mais il fallut se remettre en route, passer, à la suite de l'armée, d'Égypte en Idumée, d'Idumée en Palestine, de Palestine en Syrie, en Mésopotamie, en Assyrie, et, après avoir vu Damas, Émèse, Circésium, Thapsaque, Ninive, arriver enfin, les Perses vaincus à Arbelles, au cœur de l'Asie, à Babylône. Apelles demeura-t-il à Babylône? Laissa-t-il partir, sans le suivre, Alexandre à la poursuite de Darius, pensant que le roi reviendrait tôt ou tard à Babylône? C'est douteux ; car Apelles connaissait la fière ambition du héros. Alexandre, cet Ahasverus de la conquête, ne devait jamais s'arrêter, jamais retourner en arrière; une force fatale le poussait toujours en avant. Un seul obstacle mit fin à sa course de gloires : la rébellion de ses soldats, fatigués de marcher sous la pluie qui les transperçait et dans les sables qui les étouffaient, las de combattre, de tuer et d'être tués, lorsqu'il leur ordonna de passer les eaux profondes et rapides de l'Hyphase.

Alexandre avait-il une patrie? Quelle était-elle? Était-ce la Macédoine? la Macédoine qu'il quitta sans regret, la Macédoine qu'il n'eut jamais le dé-

sir de revoir! Était-ce donc l'Ionie? Mais pourquoi l'Ionie plutôt que l'Égypte, plutôt que la Phrygie, plutôt que la Perse, plutôt que la Médie, plutôt que l'Assyrie, plutôt que l'Inde? Sa patrie, c'était le monde entier, que son ambition surhumaine lui suggérait de conquérir. Alexandre le dit lui-même à son armée, la voulant forcer à traverser l'Hyphase : « Seules les bornes du monde borneront mon empire. » Alors, par la grandeur de son ambition et de son orgueil, par la force de ses armes, par le génie de sa politique et de sa législation, les nations auraient abdiqué leurs noms en abdiquant leurs coutumes et leurs nationalités; elles se seraient fondues toutes ensemble, comme les fleuves se fondent dans l'Océan, dans un empire immense, qui se fût appelé l'Alexandrie!

De même, Pella n'est pas plus la capitale de son empire que Memphis, Memphis que Babylône, Babylône que Persépolis, Persépolis qu'Ekbatane. Sa capitale, il l'entraîne avec lui; elle est où il est. Quand Alexandre séjourne à Babylône, sa capitale est Babylône; quand il règne à Suse ou à Persépolis, sa capitale est Suse ou Persépolis; quand il revient à Ekbatane, sa capitale est Ekbatane. Campe-t-il sur les bords de la mer Hyrkanienne, passe-t-il en Baktriane ou en Sogdiane, va-t-il aux Indes, as-

siége-t-il un des forts des Malliens, traverse-t-il les déserts de la Karmanie ou de la Gédrosie, toujours sa capitale est où il est. C'est son camp, c'est son palais, c'est son char de triomphe! La capitale de son empire, c'est lui-même, Alexandre, entouré de ses soldats, de ses amis, de ses femmes; ayant à ses ordres sa garde, ses hétaires d'élite, ses cavaliers thessaliens, ses mélophores perses, ses archers aux manteaux couleur de feu et ses Macédoniens argyraspides; auprès de lui ses capitaines, Klitus, Héphæstiôn, Antigone, Parménion, Néarque, Penkesta, Néoptolême; ses femmes, Roxane ou Barsine; ses maîtresses, Pankasté ou Thaïs d'Athènes; ses artistes, Apelles, Lysippe et Pyrgotèles; ses médecins, Philippe et Kritobule; ses rhéteurs, ses écrivains, ses augures, Anaxarque, Aristandre, Khœrilos et Kallisthènes; enfin, à portée de sa main, son cheval Bucéphale, son casque de fer forgé par Théophile, son épée si bien trempée et si légère, — présent inappréciable du roi des Kitiens, — et le coffret d'or massif renfermant un manuscrit de l'*Iliade*, entièrement revisé par Aristote!

Connaissant donc l'insatiable ambition d'Alexandre, c'eût été folie à Apelles que de rester à Babylône en attendant son retour. Il fallait prendre un grand parti : revenir en Grèce ou

suivre le roi dans ses pérégrinations guerrières. Apelles dut se décider à voyager encore.

Des haltes de peu de durée, mais souvent répétées, avaient permis à Apelles de faire déjà de nombreux portraits d'Alexandre et de ses généraux; il avait alors pu représenter le roi sous la figure de Zeus Tonnant, puisque l'oracle d'Ammon avait parlé. Mais avait-il peint, à Babylône, le portrait de la fameuse Pankasté? Ce n'est pas à croire. Le premier séjour d'Alexandre à Babylone ne dura qu'une trentaine de jours. Eut-il le loisir en un si court espace de temps de se former un harem? D'ailleurs les historiens du Péloponèse ne commencent à parler des débauches d'Alexandre que dans les quelques mois de repos auxquels, à reprises différentes, il s'abandonna à Persépolis. C'est dans cette ville bien probablement qu'Apelles fit le portrait de Pankasté. Le peintre devait désirer voir Persépolis; ses splendeurs, ses palais grandioses, ses monuments gigantesques, autant que les murailles de Babylône, que ses édifices, que ses jardins suspendus, excitaient l'avidité des yeux d'Apelles, qui avait entrepris ce grand voyage plus encore par curiosité que par intérêt.

D'ailleurs, la manière dont Alexandre conduisait ses campagnes se prêtait à merveille à l'admission

de quelques artistes dans l'armée. Ses expéditions tenaient un peu de tout : les batailles succédaient aux siéges, les siéges aux voyages de pure curiosité. Souvent on ne rencontrait nulle résistance ; les magistrats, les prêtres, les satrapes de la plupart des villes en apportaient les clefs au vainqueur de Darius. Alexandre s'arrêtait dans chaque cité, la visitait dans ses détails, étudiait ses mœurs, s'informait de son culte, qu'il respectait toujours, de ses lois, qu'il abolissait souvent pour en établir de plus équitables et de plus clémentes. Il mettait une garnison, nommait un gouverneur, des officiers; il encourageait, par des présents ou par des récompenses, les mariages de ses soldats avec les filles des indigènes. Quelquefois, lorsqu'un lieu, soit par sa position avantageuse pour la ville elle-même, soit par l'utilité que pourrait en retirer le pays, lui paraissait propre à la fondation d'une Alexandrie (on sait qu'Alexandre nomma *Alexandrie* toutes les villes qu'il sema sur sa route, si essentiellement civilisatrice), il ordonnait et l'on agissait. Sans doute bien des soldats de cette armée, qui, si minime à son départ de Pella, s'était accrue de plus du double, en formant boule de neige durant ces longues routes, abandonnaient

la pique et l'épée du guerrier pour prendre la pioche du terrassier et la truelle du maçon. Mêlés aux naturels, ils formaient ainsi une légion de travailleurs capable de construire une nouvelle tour de Babel, si, dans sa superbe, Alexandre l'eût commandé.

Quand Alexandre voulait fonder une ville, il ne se contentait pas de dire : « Ici vous bâtirez une ville qui se nommera Alexandrie. » Non ; il faisait faire les plans, qu'il approuvait ou qu'il improuvait ; il assistait à la construction des édifices, aux percements des canaux, aux aplanissements partiels des terrains. Pour tout dire, il posait de ses mains la première pierre de chaque Alexandrie, et de ses propres yeux il la voulait voir toiturer et ornementer. Bien souvent Alexandre installait son camp non loin de la ville qu'il édifiait (il agit ainsi à la fondation de l'Alexandrie située à quelques milles du désert de Karmanie, près du petit lac Arie ; de l'Alexandrie Ultima, en Sogdiane, et de l'Alexandrie des Indiens, aux bords de l'Hyphase) ; mais le plus souvent il surveillait les travaux de la principale ville des environs. Ainsi, c'est pendant son séjour à Memphis qu'il fonda la puissante Alexandrie d'Égypte. Étant à Babylône, il construisit l'Alexandrie du lac de Pkallaopas ; il habitait

Nicée lors de la construction de l'Alexandrie des Paropamisades, et il surveillait sans doute de Nantaria les travaux de l'Alexandrie Oxiana.

C'était pendant le temps que nécessitaient ces ouvrages énormes de terrassement et de construction qu'Alexandre prenait le plus de loisirs. Chasses avec ses amis, spectacles de courses et de luttes entre les valets des seigneurs de l'armée, captures de chevaux sauvages, parties de natation, plaisir particulièrement affectionné par Alexandre et qui faillit lui devenir si funeste, longues dissertations après boire sur les plus hautes questions de politique, de morale et de législation, sur les problèmes les plus graves de la philosophie et de la métaphysique, discussions sur les plus nouvelles œuvres de Lysippe et d'Apelles, lectures à haute voix d'Homère ou de Pindare, d'Aristophane ou de Sophokles, de Sapho, chantre d'amour, ou d'Anakréon, chantre du vin, tels étaient les délassements et les plaisirs du vainqueur d'Arbelles.

Durant toutes ces haltes, les amis d'Alexandre étalaient ces fastes féeriques, ces somptuosités de géants que l'imagination moderne se refuse à se figurer. Perdikkas et Kratéros, grands gymnasiarques, avaient dans leurs voyages des peaux cousues ensemble qui se déroulaient et qui, tendues sur des

piquets au-dessus de leur tête, formaient un abri contre le soleil d'une stade de longueur; des bêtes de somme en grand nombre portaient des amas de fine poussière, destinés à joncher ces gymnases improvisés (1). Pour Léonnatos et pour Ménélas, qui, comme Agnon, avaient des clous d'or à leurs crépides, des esclaves portaient des toiles de cent stades de long, qu'ils tendaient verticalement pour établir ainsi un enclos propre à des chasses nemrodiennes (2). La tente de Klitus Leukos (3) était toute tapissée de tentures de pourpre. Durant toutes ces haltes, la foule des histrions et des musiciens qui se traînaient à la suite de l'armée, donnaient leurs représentations. C'étaient des faiseurs de tours très-habiles, comme Skynénos de Tarente, Philiste de Syrakuse, Héraklite de Mitylène; de savants citharistes, comme Kratinos de Méthymne, Aristonyme d'Athènes, Athénodore de Téos; d'harmonieux chanteurs, comme Héraklides de Tarente et Aristokrates de Thèbes; des aulètes, des aulœdes, des joueurs de psaltérion, comme Denys d'Héraklée, Hyperbolos de Cyzique et Phasinale; des acteurs tragiques,

(1) Athénée, lib. XII.
(2) *Id.*, *ibid.*
(3) Klitus le Blanc, pour le distinguer de Klitus le Noir.

comme Thessalos, Athénodore et Aristokrite; des comédiens, comme Lykon, Phormion et Ariston (1).

Souvent, quand l'esprit aventureux d'Alexandre commençait à se fatiguer de la monotonie pourtant si variée de cette belle existence, où agissaient simultanément toutes les forces du corps et toutes les facultés de l'âme, il rassemblait hâtivement quelques troupes et il se plaisait à aller en personne combattre des rebelles, apaiser une sédition, asservir une tribu insoumise; ou encore, par simple curiosité, pour voir une ville isolée, un lac, un fleuve, une montagne, cherchant l'emplacement avantageux d'une Alexandrie, il entreprenait à marches forcées un court voyage à travers des déserts aux houles de sable ou des montagnes trouées de précipices. Puis il revenait dans la dernière Alexandrie, qu'il ne quittait jamais complétement avant qu'elle ne fût, sinon terminée, du moins en voie d'achèvement.

Ces retards volontaires, ces longues haltes, ces stations indéterminées peuvent expliquer les onze

(1) Athénée, lib. XII, fait le dénombrement de tous ces artistes. Quand on songe qu'Alexandre permettait à ces généraux de s'embarrasser d'aussi inutiles bagages, qu'il ne défendait pas de suivre l'armée à ces histrions et à ces prestidigitateurs, on ne s'étonne pas qu'il ait emmené en Asie, Kallisthènes, Khœrilos, Lysippe, Pyrgotèles et Apelles.

années (de 334 à 323) qu'employa Alexandre à s'emparer à peine du quart de l'Asie sans éprouver nulle part de véritable résistance. Les Perses, les Mèdes et les Indiens, soldats efféminés, mal armés, sans discipline, se défendaient pourtant avec courage et ténacité; mais que pouvaient-ils faire contre ces vieilles bandes de Philippe, bien armées, habituées à une discipline de fer; contre ces rudes soldats macédoniens qui s'étaient aguerris en battant les Scythes, les Spartiates et les Thébains? Les flèches emplumées des Asiatiques s'émoussaient ou se brisaient sur les grands boucliers d'airain des Macédoniens, tandis que les dards aigus et les longues javelines de ceux-ci s'enfonçaient facilement dans ces poitrines nues ou recouvertes d'étoffes légères. Qu'étaient-ce que ces sabres recourbés, richement ornés, mais peu solides comme toutes les armes orientales, que ces lances flexibles comme des roseaux, que ces arcs microscopiques, mis en comparaison avec les longues piques de fer, les lourdes épées et les haches « qui portent de profondes entailles » des soldats d'Alexandre? Presque toutes les villes se rendaient et ouvraient leurs portes à l'approche de celui qui avait fait raser Thèbes. A peine quelques-unes se défendaient-elles. Alexandre eut donc peu de siéges à entreprendre,

dont le seul long, qui dura neuf mois, — Agamemnon mit bien neuf ans à s'emparer d'Ilion, — fut celui de Tyr.

Un destructeur, comme Attila ou Gengiskan, eût mis à peine trois ans pour parcourir l'étendue de pays dans laquelle Alexandre demeura onze années. Mais Alexandre, aussi civilisateur que conquérant, fonda plus de villes qu'il n'en détruisit. Etzell, en sa qualité de fléau de Dieu, comme la foudre ne pouvait pas s'arrêter en chemin. S'emparait-il d'une ville, il la livrait au pillage, il la brûlait et, hurlant, le visage en feu, il fuyait au galop vers une autre, entraîné à son œuvre de ruine. Or, avec cent mille sauvages pour saccager une ville, si grande qu'elle soit, il suffit de trois jours. Pour fonder, il faut plus longtemps. Ainsi agissait Alexandre.

Un autre que lui, par exemple Napoléon, de qui l'ambition plus raisonnable, partant moins grandiose, car la folie d'Alexandre touche à la sublimité, avait des bornes, eût commencé par s'emparer rapidement, sans trève ni relâche, de tous les pays qu'il convoitait, et ayant accompli ce projet, il fût revenu dans sa capitale, et là seulement, après la conquête, il se fût occupé à édifier des villes, à construire des ports, à percer des

canaux, à réformer les lois, à changer en les polissant et en les adoucissant les mœurs et les coutumes. Alexandre ne voulait s'arrêter qu'aux limites du monde, et pour cette raison, il s'empressait de fonder des cités et de civiliser les peuples dans tous les lieux qu'il parcourait; car, ne sachant pas s'il y reviendrait jamais, il voulait faire le bien de ces contrées et laisser le souvenir de son nom dans ses villes et dans ses institutions.

Nous avons voulu montrer que les immenses conquêtes d'Alexandre étaient plus des expéditions que des campagnes, qu'elles étaient autant les voyages pacifiques et civilisateurs d'un souverain dans ses États que les guerres rapides et destructives d'un conquérant en pays étranger; partant de là, nous avons prouvé qu'il n'était pas impossible à Alexandre d'emmener avec lui sa cour entière, dont faisaient partie et Lysippe, et Apelles, et Pyrgotèles. On a vu aussi la part que pouvaient prendre Lysippe et Apelles à cette vie si aventureuse.

Apelles suivit-il donc le roi jusqu'à sa mort dans ses expéditions ou retourna-t-il en Grèce à son départ de Persépolis? Gigantesque point d'interrogation, qui dessinera sans cesse ses formes contournées dans l'esprit des biographes du peintre

éphésien. Cependant il semble qu'Apelles retourna en Ionie avant la mort d'Alexandre.

C'est à Persépolis qu'Apelles peignit Pankasté. Ainsi, dès Persépolis, le peintre ne doit plus d'œuvres faites en Asie au catalogue qu'en ont dressé les auteurs anciens, puisque tous les tableaux qu'ils citent peuvent avoir été peints avant le départ définitif d'Alexandre pour Persépolis. D'un autre côté, la curiosité ne poussait plus Apelles dans les nouvelles guerres d'Alexandre. Jusqu'à Persépolis, il était resté dans des pays civilisés, hérissés de villes splendides; il avait parcouru l'Asie Mineure, l'Égypte, la Perse, la Médie; maintenant il s'engageait dans des contrées inconnues, dans des déserts immenses, dans les solitudes monotones de la Karamanie, de la Gédrosie, des Indes, de la Baktriane et de la Sogdiane. L'Éphésien prit peut-être peur. Dans l'immense étendue de terrain qui formait le royaume de Darius, Apelles, par les routes tracées, par les caravanes continuelles, par les nombreuses villes pouvant servir d'étapes, était pour ainsi dire en Ionie. Allant plus loin, adieu la Grèce; la Grèce sa patrie d'homme et sa patrie d'artiste.

Une autre preuve, plus décisive et surtout moins discutable parce qu'elle s'appuie sur des textes et

non sur des sentiments, affirme qu'Apelles quitta l'Asie avant la mort d'Alexandre : Diodore de Sicile (1) a décrit avec l'amour d'un Grec pour les somptuosités le splendide char mortuaire qui transporta le cadavre d'Alexandre de Babylône à Alexandrie. Je traduis la description de cette colossale Hamaxa :

« Une voûte d'or de huit coudées de large sur douze de long et ornée de pierres précieuses arrangées comme des écailles étincelantes formait le sommet du char. Sur le faîte du monument, surmontant toute l'œuvre, était placé un trône carré en or massif, décoré de mufles de tragélaphes (2), qui tenaient des agrafes d'or de deux palmes de diamètre auxquelles appendaient des couronnes triomphales, tressées en guirlandes multicolores charmantes pour la vue. Sur le dos de la voûte se balançaient les larges mailles d'un filet qui portait de grandes sonnettes, dont les tintements incessants se faisaient entendre de loin à tous ceux qui venaient au-devant du convoi; aux quatre angles de ce toit voûté, se modelait dans l'or massif une Victoire ailée portant des trophées. La voûte, et tout ce qui en dépendait, s'appuyait sur un

(1) *Bibliotheca historica*, lib. XVIII, 26, 27 et 28.
(2) Boucs-cerfs, animaux fabuleux.

péristyle composé de hautes colonnes qu'arrêtaient des chapiteaux ioniques. Dans ce péristyle on voyait aussi un réseau d'or dont les fils avaient l'épaisseur d'un doigt et auxquels étaient suspendus quatre tableaux remplis de figures de la même dimension que les murailles.

« Le premier de ces tableaux, un bas-relief, représentait un char profusionnément orné de ciselures, sur lequel trônait Alexandre, tenant en ses mains un sceptre magnifique. Autour du roi, se déployait sous les armes toute sa maison militaire, composée de Macédoniens et de Perses, portant des lances terminées par une pomme d'or (1); en avant marchaient les écuyers. Sur le deuxième tableau, on avait figuré, comme faisant suite à la maison militaire, des éléphants armés en guerre, montés chacun par deux conducteurs, un Indien et un Macédonien, l'un et l'autre revêtus de leurs armures accoutumées. Sur le troisième panneau s'ébranlait un corps de cavalerie, imitant pour se ranger en bataille les évolutions d'une manœuvre militaire. Enfin, le quatrième montrait des vaisseaux de guerre tout équipés et disposés pour un combat naval.

(1) Les mélophores, porte-pommes.

« A l'entrée de la voûte, des lions dorés menaçaient de leurs regards ceux qui auraient voulu pénétrer dans le sanctuaire funèbre. Dans l'intervalle qui séparait chaque colonne s'élevait une acanthe d'or dont les feuilles montaient, en serpentant insensiblement, jusqu'aux chapiteaux. Sur le dos de la voûte, et au milieu du toit qu'elle formait, s'étalait à découvert un tapis de pourpre chargé d'une couronne d'olivier en or d'une grosseur extraordinaire. Le soleil dardait ses rayons sur cette couronne et produisait en s'y réfléchissant l'éclat d'une lumière brillante, toujours en mouvement, qui, vue à une certaine distance, paraissait un éclair traversant le ciel. Le train sur lequel reposait la voûte et tout l'édifice était supporté par deux essieux, que mettaient en mouvement quatre roues à la persienne, dont les moyeux et les raies étaient dorés, mais dont les jantes, qui frôlaient le sol, étaient garnies de plaques de fer; chaque saillie des essieux se terminait par un mufle léonin mordant le fer d'une sybène (1).. . . . .
Le nombre des mules attelées était de soixante-quatre, choisies parmi les plus hautes et les plus

(1) Pique de chasse.

vigoureuses ; toutes portaient des couronnes d'or et des colliers de joyaux. »

Diodore assure qu'Arkhydée mit deux ans à faire exécuter ce grand ouvrage. Il paraît qu'un certain Hieronymus en était l'auteur (1). Mais pas un seul des auteurs anciens ne fait mention d'Apelles ni de Lysippe à propos de ce char. C'est donc qu'ils n'étaient plus en Asie lors de la mort d'Alexandre, sinon n'eussent-ils pas pris leur part de travail et de gloire dans cette œuvre évidemment collective, puisque tous les arts du dessin s'y mêlaient à l'envi? Les Victoires d'or auraient été fondues par Lysippe ; sur les panneaux du char, Apelles eût peint à l'encaustique quelque emblème glorieux ou funèbre.

(1) *Moschion apud Athenæum*, lib. V, cap. 9. Voir aussi Ælien, *Var. Hist.*, lib. XII, 64.

CHAPITRE VIII

LES PORTRAITS D'ALEXANDRE

La série des portraits d'Alexandre est une des œuvres les plus importantes d'Apelles, essentiellement portraitiste pendant les deux premières périodes de sa vie ; périodes où il s'appliquait surtout à l'imitation de la nature.

A côté d'Apelles peintre d'Alexandre viennent se placer deux autres artistes presque aussi célèbres : Lysippe et Pyrgotèles. L'alliance de ces trois noms est classique; classique comme un parallèle entre Cæsar et Napoléon, classique comme dire Corneille et Racine ou Voltaire et Rousseau. Ces trois excellents artistes furent les portraitistes ordinaires d'Alexandre. Le roi publia un édit par lequel il défendait à tout autre qu'à Apelles de peindre son portrait, à tout autre qu'à Lysippe

de modeler sa statue, à tout autre qu'à Pyrgotèles de graver son image sur les pierres (1).

Cet édit a attiré à Alexandre le reproche de despotisme et d'enfantillage. Il ne montre que sage décision, jugement profond et peut-être orgueil féminin bien pardonnable. Alexandre était beau, très-beau; il craignait justement d'être défiguré ou même ridiculisé dans ses portraits (2). Il voulait, aux yeux de ses sujets, aux yeux des Athéniens, de ces Athéniens auxquels

(1) *Hic imperator (Alexander) edixit ne quis ipsum alius quàm Apelles pingeret, quàm Pyrgoteles sculpseret, quàm Lysippus ex ære duceret.* Pline, lib. VII, cap. 37. — *Cumprimis Alexandrum illud præclarum, quod imaginem suam, quo certior posteris proderetur, noluit a multis artificibus vulgo contaminari; sed edixit universo orbi suo ne quis effigiem regis temere assimilaret ære, colore, cælamine; quin solus eam Polycletus ære duceret, solus Apelles coloribus delinearet, solus Pyrgoteles cælamine excuderet.* Apulée, *in Floridis.* — Voir aussi Cicéron, *ad Famil.*, lib. V, epist. 12; Valère Maxime; lib. VIII, cap. 2, et enfin Horace : *Epistol.* lib. II. 1 :

...Idem rex ille poema
Qui tam ridiculum tam care prodigus emit
Edicto vetuit ne quis se, præter Apellem,
Pingeret, aut alius Lysippo duceret æra
Fortis Alexandri vultum simulantia...

(2) Quand on se rappelle avoir vu à l'Exposition des Refusés, en 1863 et 1864, des portraits odieusement peints, parfaitement ridicules et de pure fantaisie, portant ces ambitieuses et

il adressa ces paroles en plongeant à cheval dans les eaux enflées de l'Hydaspe, exposé à une grêle de flèches, de dards et de pierres : « O Athéniens! à quels périls je m'expose pour mériter vos louanges! » surtout aux yeux multipliés des âges futurs, apparaître dans toute sa splendeur humaine et divine. Et il avait raison : sans cette sage mesure, au lieu d'admirer les traits d'Alexandre dans l'hermès de Tivoli et dans la statue du Musée des Antiques, imitations en marbre d'un bronze de Lysippe, nous ne les verrions que dans des statues de bien moindre valeur.

Ce n'était peut-être pas seulement la crainte d'être défiguré, car les Grecs pouvaient-ils défigurer? qui avait dicté cet ordre à Alexandre, mais la crainte d'être copié avec trop de vérité, avec trop de *réalisme*. Le *réalisme* progressait alors en Grèce avec une étonnante rapidité, sous l'influence pernicieuse des maîtres sikyôniens qui tuèrent l'art en le voulant régénérer. Apelles, Lysippe, Pyrgotèles travaillaient auprès du roi. Il pouvait leur faire

folles inscriptions : *S. M. l'Empereur; S. M. l'Impératrice; Leurs Majestés Impériales visitant l'atelier du peintre*, ne réclame-t-on pas, sinon un privilége aussi exclusif que celui qu'accorda Alexandre à Apelles et à Lysippe, mais du moins une défense de faire de tels portraits sans une commande spéciale?

donner un peu plus d'éclat à ses yeux, leur faire rehausser encore ses boucles de cheveux dans la forme houleuse et divine de la chevelure de Zeus; avantages dont il était si fier. Il pouvait empêcher ces artistes de rendre avec trop de fidélité le développement extraordinaire d'un de ses muscles mastoïdes qui faisait pencher sa tête du côté gauche. Mais ces dernières lignes sont absolument hypothétiques; elles n'ont aucun fondement, si ce n'est l'orgueil souverain du vainqueur de Darius,

Pline le dit, Lysippe sculpta la figure d'Alexandre dès son enfance (1) : Apelles dut agir également sur l'ordre de Philippe; car il est encore plus naturel de faire le portrait que la statue ou le buste d'un enfant. Les auteurs latins, renonçant à énumérer tous les portraits d'Alexandre que peignit Apelles, n'en citent spécialement que trois, qui tous appartiennent à l'époque de la vie d'Apelles où nous sommes arrivés, quand Alexandre eut atteint l'Asie. On ne connaît donc pas ceux qu'Apelles fit en Macédoine. On ne peut que se les figurer. Apelles excellait dans les portraits équestres; certainement, même dans l'adolescence d'Alexandre,

(1) *Fecit Alexandrum Magnum, multis operibus à pueritia ejus orsus.* Pline, lib. XXXIV, cap. 7.

s'il le peignit assis, debout, lisant Homère, étudiant les traités encore inédits qu'Aristote avait peut-être composés pour lui sur la politique et sur la morale, s'exerçant à lancer le javelot, méditatif, maniant le glaive court et massif des anciens, il le représenta aussi monté sur un cheval qui se cabre ou qu'il flatte doucement du plat de la main. Qui sait? L'action de dompter Bucéphale avait produit un immense effet à la cour de Macédoine. Apelles plaça dans le même tableau Alexandre et Bucéphale, ces deux amis aussi vrais, aussi grands que les deux amis qui avaient nom Alexandre et Klitus.

Puisque, tant en nombre qu'en conservation, nous possédons plus de spécimens de la sculpture que de la peinture antique; puisque le bois enduit d'encaustique a péri, tandis que le bronze et le marbre ont subsisté; étudions la peinture par la sculpture, les panneaux par les marbres; tâchons de comprendre les tableaux à grandes compositions par les groupes et les bas-reliefs, les tableaux d'une seule figure par les statues isolées, enfin les portraits par les bustes. Que l'œuvre de Lysippe nous montre l'œuvre d'Apelles.

Maintenant, nous connaissons la tête si belle, si noble, si expressive d'Alexandre autrement que par quelques descriptions d'auteurs anciens. Dans

les marbres, dans les pierres gravées, dans les médailles, elle se montre une dizaine de fois.

D'abord vient la colossale statue d'Alexandre que possède le Louvre. Quand on entre dans le Musée des Antiques, elle frappe tout d'abord. En face du *Bacchus ivre* aux traits doux et paisibles, voici un autre Dieu, Alexandre, à l'air grand et soucieux. Ses yeux regardent en haut avec un mélange de tristesse et d'indécision; son front se ride douloureusement; les coins de sa bouche s'abaissent, dédaigneux et chagrins. Cette tête si mélancolique ne me rappelle pas, comme à certains critiques, l'épigramme attribuée indifféremment à Arkhélaüs et à Asklépiades : « Lysippe a bien rendu « tout Alexandre, même son audace. Que de puis« sance dans ce bloc d'airain! Le héros qui fixe le « ciel semble s'exclamer : A toi, ô grand Zeus, « l'empire du ciel; à moi, Alexandre, l'empire de « la terre (1)! »

Tout le jeu de la physionomie exprime l'inquiétude humaine et non l'arrogance divine que chante cet épigramme. Ses sourcils marquent le contraire de l'irritation puisque au lieu de se froncer ils s'arquent; de même les rides fron-

(1) *Anthologia Planudea*, lib. IV, 120.

tales qui, autant qu'on les peut distinguer sous la visière du casque, suivent le mouvement ascensionnel commencé par les sourcils. A première impression, Alexandre semble implorer plutôt que menacer; puis, un certain air d'indécision qui règne dans tout le visage fait changer d'idée. On sent une lutte entre la tête et le cœur, entre la raison et la pitié. Alexandre paraît demander au ciel s'il punira ou s'il pardonnera, s'il fera grâce à des rebelles vaincus qu'il pourrait, qu'il devrait châtier. Et sa main gauche, étendue en avant, ouverte, les doigts mollement écartés, indique que le grand roi s'est laissé gagner à la clémence.

Comme presque toutes les statues viriles du style héroïque, Alexandre est nu. Des cheveux ondés s'élancent hors du casque. Le bras droit qui a été refait devait tenir un glaive ou s'appuyer sur une lance. Je me rendrais plutôt à cette seconde hypothèse, car le pied gauche, placé très-en arrière du corps, semble se reculer pour laisser de la place à la hampe de la lance; et posé ainsi, sans ce long bâton sur lequel il s'appuie, le héros n'ayant pas son équilibre tomberait en avant. Cette statue est surtout curieuse en ce qu'elle se trouve en contradiction sur un point avec l'opinion commune, formée

par les récits des écrivains anciens, sur la figure physique d'Alexandre et avec les quelques autres portraits qui nous restent de lui : on sait qu'Alexandre penchait très-fort la tête à gauche (1), et que ce défaut de structure était causé par le renflement extraordinaire du muscle mastoïde gauche. Dans la statue du Louvre c'est l'opposé: Alexandre penche la tête à droite, et le mastoïde droit est infiniment plus développé que le gauche, selon qu'on en peut juger sous la draperie qui commence sur l'épaule gauche par un gros bouillonnement pour se replier sur le dos. De même, le pectoral droit est plus fortement accentué que l'autre, surplombant presque la partie inférieure du buste. Ces muscles si accusés du côté droit semblent montrer un homme accoutumé à manier des armes telles que l'épée, la lance, le disque; exercices qui développent surtout le côté droit. La robustesse que marque tout le corps, le développement des muscles, la grande et forte proportion des membres, l'ampleur du buste et le plein des chairs représentent un homme à l'apogée de sa force, âgé de trente-cinq à quarante ans. Evidemment Alexandre, mort à trente-deux ans, de taille moyenne, plutôt nerveux que très-

(1) Plutarque, *in Alex.* V, et *in Pyrrho*, VIII.

fort, plutôt élégant que carré, est vieilli, grandi, renforcé et élargi. Ce n'est plus l'éphèbe grec vainqueur de Darius ; c'est un gladiateur de l'ancienne Rome.

Ce marbre est-il une imitation du bronze de Lysippe? telle est la question que se sont adressée bien des archéologues. Je le crois. Sans doute Lysippe ne représenta pas toujours Alexandre avec le regard hautain dont parlent les poëtes; il put aussi le sculpter dans une pose plus simple. Le sujet d'Alexandre hésitant entre le pardon et la vengeance devait parfaitement convenir à son talent et à son caractère, puisque Lysippe recherchait surtout l'expression. L'homme est conçu d'une manière *réaliste*, car, quelque colossal qu'il soit, il n'a rien d'hérakléen; peut-être un peu exagéré dans la vérité, il n'est pas idéalisé; et on connaît les tendances réalistes du forgeron sikyônien. De plus, la tête est petite, ce qui fait paraître le corps encore plus grand; et Lysippe, qui avait beaucoup étudié la perspective et les proportions, agissait toujours ainsi (1). Peut-être aussi le copiste de la décadence exagéra-t-il encore, comme tous les copistes, en taillant son marbre, les défauts du modèle; c'est-

(1) Voir Pline, lib. XXIV, cap. 8.

à-dire cette contraction des muscles, ce renflement des chairs, cette recherche de la beauté dans la force qui pourraient faire surnommer Lysippe le *Michel-Ange grec.*

Puis, non moins important que celui-ci, nous connaissons encore le buste d'une petite statue équestre représentant Alexandre au combat, qui fut extrait des fouilles d'Herculanum en 1751. Ce curieux morceau de sculpture, modelé vigoureusement et fermement, avec une élégance qui procède d'une certaine raideur, semble copié sur l'*Alexandre à cheval combattant au Granique;* œuvre de Lysippe qui se trouvait à Dium, dans le temple de Zeus, avec les statues équestres des vingt-cinq hétaïres tués au combat du Granique (1). La tête est d'une parfaite conservation; énergiques et beaux, les traits expriment la majesté alliée à l'orgueil et à l'irascibilité. Le héros, représenté sans casque, est coiffé d'un diadème persique qui permet de voir ses longs cheveux s'élevant du front, se rejetant en arrière comme deux houles, et descendant par étages jusque sur le cou avec des ondulations marines. Cette forme de chevelure, dont parle Ælien dans ses

(1) Velleius Paterculus; lib. I, cap. II; et Arrien, lib. I.

Histoires (1), donnée généralement depuis Phidias aux têtes de Zeus, a une ressemblance lointaine, mais très-caractéristique, avec la crinière du lion. Quoique superbes et vigoureux d'expression, les yeux sont encore loin de ces yeux décrits par Plutarque, qui assure que, pleins de feu, humides, brillants et toujours en mouvement, « ils semblaient nager dans du cristal (2). »

Visconti, dans le texte explicatif de l'Iconographie grecque, dit que Lysippe obtenait l'éclat de ces yeux « par le moyen de quelque matière brillante incrustée dans les bronzes à la place des prunelles. » Aux gens qui ne raisonnent point, ou qui n'ont pas étudié l'antiquité, cette assertion paraît absurde. Ce n'est plus de l'art, disent-ils, c'est un trompe-l'œil : c'est horrible ; jamais les Grecs, si sévères en matière d'art, ne firent de pareilles mascarades ; et tant d'autres billevesées de même sorte.

Dans notre siècle pauvre, — si riche en idées, en actions et en œuvres, — nous avons une horreur inexplicable du luxe ; on dirait que, pareils aux oiseaux nocturnes, la lumière du soleil nous effraye. « Le bon goût et la distinction procèdent de

(1) Ælien, *Hist.*, lib. XIII, cap. 14.
(2) Plutarque, *in Alex.* V.

la simplicité, stricte et froide, » se dit chacun pour s'excuser. Ce n'est ni le bon goût, ni la distinction qui demande cette pitoyable simplicité; c'est la pauvreté qui l'exige. N'étant pas assez riches pour être luxueux, nous dénigrons le luxe et nous vantons le simple. Le dédain dissimule l'impuissance. Nous trouvons qu'une statue d'or massif paraîtrait trop lourde, et nous faisons dorer nos statuettes de plâtre! nous pensons qu'une statue d'argent ne serait point digne, et nous faisons argenter les réductions des chefs-d'œuvre de la sculpture! un édifice en marbre manquerait de majesté, et quelques-uns font appliquer de minces couches de stuc sur les façades de leurs maisons bâties en moellons!

On peut allier le luxe à la grandeur, la richesse à la beauté. L'opulence des marbres polychromes, des matières d'or, d'argent et d'ivoire, des incrustations resplendissantes de pierres précieuses qu'employaient les Phidias, les Praxitèles, les Skopas et les Lysippe, ne vaut-elle pas le simple et froid marbre blanc poreux dont se sont servi les Michel-Ange, les Pierre Puget, les Allégrain et les Canova? La profusion des ornements, les couleurs brillantes et variées des marbres, les pierreries prodiguées, le ton mat de l'ivoire qui se marie

aux transparences teintées du marbre de Paros, aux tons plus accusés et plus fermes des marbres noirs, des marbres jaunes veinés de noir, ou des marbres rouges tachetés de blanc, et qui fait resplendir comme sur un fond terne les ors et les argents, chatoyer les rubis, les diamants et les émeraudes, n'altèrent point la grande et majestueuse beauté d'une statue. Les Athéniens s'en convainquaient en admirant le Zeus Olympien et l'Athénée du Parthénon du maître des maîtres, de Phidias.

Donc Lysippe même, assure Visconti, le sévère Lysippe, qui ne travaillait qu'en bronze, incrustait dans l'orbite de l'œil creusé certaine matière brillante qui donnait l'expression et la vie à ses statues. Voici sans doute comment le grand artiste agissait, et de quelle matière il se servait : il recouvrait entièrement la prunelle d'une mince plaque d'argent qui, vue à une certaine distance, et en hauteur, ainsi que l'on doit regarder les ouvrages de sculpture, imitait l'éclat humide et brillant, — cristallin, — de la cornée. Puis il découpait, au centre de cette plaque d'argent, deux cercles, le premier, le plus large, pour marquer la prunelle, le second, le plus étroit, pour marquer l'iris. Il fallait deux pierres de différentes couleurs : si l'œil

était bleu, par exemple, pour indiquer la prunelle on incrustait un saphir au centre duquel apparaissait un petit morceau de porphire taillé en pointe, imitant le noir de l'iris. On variait ainsi à l'infini selon les fantaisies de l'artiste. Pline parle d'un lion en marbre à yeux d'émeraudes; au Louvre nous avons une splendide et colossale tête d'Antinoüs (1) dont les orbites vides indiquent des incrustations passées que des Barbares arrachèrent, séduits peut-être par la valeur des pierreries. Tous ont vu aussi dans les salles du Louvre le ***Pécheur africain*** (2). En marbre noir, ceint d'une écharpe jaune, il plonge jusqu'à mi-jambe dans un bassin de marbre rouge et noir; ses yeux grands ouverts et blancs lui donnent une expression frappante de vie et de tristesse. Les yeux de l'hermès barbu en granit rouge, qualifié du nom de Bacchus sur la gaîne (3) sont également creux. On a retrouvé dans les fouilles d'Herculanum quantité de statuettes dont les yeux sont plaqués d'argent ou imités avec un marbre très-blanc et très-tendre, de là facile à travailler et se prêtant sans peine aux incrustations, que les Italiens nomment *pa-*

(1) N° 126.
(2) N° 595.
(3) N° 357.

lombino. On faisait aussi des yeux en verre, en onyx et même en émeraude. Un sculpteur grec rendit ainsi les yeux pers d'Athéné dans une statue de la Déesse qu'il avait taillée dans le marbre pour le temple d'Héphaïstos à Athènes.

Le troisième Alexandre que l'antiquité nous a légué est un buste d'hermès découvert en 1779, près de Tivoli, dans un lieu où s'élevait, il y a quelque deux mille ans, la maison de campagne des Pisons. Il ne faut pas s'étonner si l'on voit le buste d'Alexandre sortir, comme la poignée d'une épée, de la gaîne d'un hermès. D'abord affectés spécialement à Hermès, d'où leur vient leur nom, ces blocs de marbre et de granit s'habituèrent à supporter dans les gymnases et dans les palestres, d'abord Héraklès, Dieu gymnique, aussi bien qu'Hermès, ensuite Zeus, Apollon et Thésée. Dans les jardins, on les couronnait de la tête au sourire lubrique de Priape; dans les bibliothèques, des bustes nobles et graves des philosophes et des poëtes. Alexandre était pour les Romains aussi grand, aussi héroïque, aussi fabuleux que Thésée. Ils pouvaient donc prendre son buste pour orner leurs cirques ou leurs palais.

Sans même regarder l'inscription gravée sur la gaîne, ἈΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΦΙΛΊΠΠΟΥ ΜΑΚΕΔΏΝ (avec ce der-

nier mot mutilé), à ses yeux fiers et ardents, à sa chevelure léonine, à sa tête penchée à gauche, on reconnut à l'instant le vainqueur de Darius. Le nez manquait, mais dans la suite on le refit en le copiant exactement sur le buste de la statue équestre. Or, dans cette œuvre imitée de Lysippe, nous avons le nez d'Alexandre parfaitement intact, et se conformant à la description de Plutarque. Il descend du front par une ligne droite à peine inclinée; il accuse une légère courbure à mi-chemin, à l'endroit où finit l'os nasal et où commencent les cartilages; et il se termine carrément par des méplats larges et pleins. Cette bosse, presque invisible, explique surabondamment l'épithète de ὑπόγρυπος (aquilin, courbé), qui faisait croire à presque tous qu'Alexandre avait le nez aquilin, tandis que d'autres, prenant le vrai sens du grec, traduisaient simplement et textuellement *courbé*; mot qui indique véritablement une bosse peu prononcée.

Dans cette énumération des portraits d'Alexandre mentionnons encore un camée, gravé dans l'*Iconographie*, qui faisait partie de la collection de l'impératrice Joséphine. Finesse, charme, expression, beauté, vie, tout y est: tout s'y confond; tout travaille à en former un vrai chef-d'œuvre qui

paraît être sinon une gravure de Pyrgotèles, du moins une imitation de ce grand maître. Malheureusement, le derrière de la tête est entamé fortement. On aperçoit pourtant au sommet du front le diadème étroit des rois perses.

Enfin, arrivons aux médailles; car, quoi qu'en ait dit au dix-huitième siècle l'érudit numismate Joseph Eckhel, on retrouve les traits d'Alexandre non-seulement dans les têtes d'Héraklès, gravées, de son vivant, sur les tétradrachmes de l'île de Rhodes et sur quelques monnaies phéniciennes, mais encore dans les têtes de guerriers casquées de certaines médailles d'or grecques. Elles ne sont même point très-rares. Le cabinet des médailles en possède plusieurs d'une conservation inespérée. Toutes ne sont point ainsi; souvent les reliefs usés, les creux encrassés et noircis empêchent de les bien distinguer. Elles montrent toujours les mêmes lignes, pourtant moins correctes et moins pures que les marbres.

Des nombreux portraits qu'Apelles fit d'Alexandre, les auteurs anciens nous ont conservé seulement le nom de trois : l'*Alexandre triomphant;* l'*Alexandre couronné par la Victoire;* et, titre plus audacieux encore, l'*Alexandre tonnant.*

Le premier représentait, dit Pline, — selon la

traduction de Durand et de Falconet — « l'image de la Guerre, les mains liées derrière le dos et attachée au char de triomphe d'Alexandre (1) ; traduction inexacte qui charge l'œuvre d'Apelles d'un sujet inexplicable, d'une composition bizarre. Alexandre pouvait-il lier la Guerre, puisqu'au contraire c'est lui qui la déchaînait sur tout l'ancien monde? A un pacificateur convenait ce rôle de grandiose geôlier, non à un conquérant. Admis même ce sujet qui défigure le caractère belligérant d'Alexandre, qui jette une tache sur le génie d'Apelles, comment aurait été agencée une pareille composition? A quelle partie du char la Guerre eût-elle été liée? au trident renversé qui, en s'élevant, soutient les rênes, et formant comme une sorte de point d'appui, double les forces du conducteur et lui permet de maintenir l'ardeur de ses coursiers? aux contre-hauts d'airain, exhaussés de riches ornements d'or, ornés de bas-reliefs d'argent, ou décorés de fresques aux tons éclatants? aux jantes des roues que certains peuples armaient férocement de faux et d'instruments tranchants? à la marche ou au plancher

(1) *Item Belli imaginem, restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante*, lib. XXXV, cap. 10.

même de ces chars qui s'évasaient en forme de coquille? Par quels membres la figure de femme eût-elle été attachée? par les deux mains qui déjà étaient liées l'une avec l'autre contre son dos? par le cou, alors comme un voleur que le bourreau de Séville s'occupe à étrangler? par un pied, avec tout le corps traînant dans la poussière et se déchirant aux aspérités rocailleuses de la plaine, ainsi qu'agit Akhille envers Hektôr? Aurait-elle tourné le dos au roi? Apelles l'eût-il placée à côté d'Alexandre? derrière le vainqueur?

Item Belli imaginem, restrictis ad terga manibus, Alexandro in curru triumphante doit se traduire simplement ainsi : l'image de la Guerre, les mains liées derrière le dos, et Alexandre sur un char triomphal. » De cette façon, on s'explique ce sujet que l'on peut voir sur certaines médailles de Titus, de Trajan et de la plupart des empereurs romains vainqueurs d'un peuple barbare. Elles représentent le conquérant à cheval ou sur un char, sur le même plan un captif indigène assis au pied d'un arbre. L'arbre sert de symbole ; il caractérise la contrée : un palmier pour la Judée, un chêne pour la Germanie. Ainsi devait être ce portrait d'Apelles. Sa prétendue image de la guerre était au jeune Perse vaincu, assis contre un trophée

d'armes déposées en signe de soumission. Ces armes et la figure imberbe et gracieuse du jeune captif firent prendre cette figure pour l'image de la Guerre.

Le second portrait, Alexandre entouré de Kastôr et de Polydeukès et couronné par la Victoire, semble digne de la grande renommée d'Apelles (1). On s'en représente la composition, simple et parfaite. Le groupe principal, qui devait d'abord attirer les yeux, était formé par Alexandre, peint debout, et par la Victoire qui le couronnait soit en abaissant son vol, soit en glissant légèrement, sans laisser de traces comme les Divinités. Seulement Alexandre baissait un peu la tête; ainsi la Victoire, étant plus haute que lui, formait le point central, l'extrémité d'une pyramide; première et fondamentale base de la composition picturale et sculpturale. Comme couleur et comme dessin, on aime à se figurer auprès d'Alexandre, armé royalement et dans le riche costume grec du quatrième siècle, l'image de Kastôr, le guerrier, l'habile dompteur de chevaux, avec la robe blanche, le casque étoilé, la longue lance de fer et le simple attirail guerrier des âges héroïques, et l'admirable torse nu de

(1) *Castorem et Pollucem Victoriâ et Alexandro Magno.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Polydeukès, le Dieu gymnique, qui pour lutter ne doit porter aucun vêtement. Quel savant, quel admirable contraste!

On le voit, ce tableau est bien groupé; les accessoires se lient sans s'embarrasser du sujet principal, qui s'élève en pyramide; nous voyons presque les effets de couleur. Au point de vue de la facture et de l'agencement, c'est une composition toute moderne. Les grands hommes n'ont point d'âge; le génie ne passe pas de mode. Quant à la conception, à l'idée, c'est de l'allégorie, mais du moins, pour le sujet principal, de l'allégorie d'une belle simplicité et d'un grand caractère. On pourra objecter qu'Apelles ne s'est pas beaucoup tourmenté l'imagination pour trouver un pareil sujet : la Victoire couronnant un héros. On aura raison. En effet, le poëte qui au dix-neuvième siècle compare dans ses vers la femme à la rose rougissante, ses dents aux perles nacrées et sa bouche au corail purpurin fait du poncif. Mais le premier qui trouva ces comparaisons fut un génie. De même pour ce *la Victoire couronnant un héros;* sujet beaucoup moins usé au temps d'Apelles qu'au temps de Rude et de David d'Angers, qui malgré cela s'en servirent fort dignement en modelant en ronde bosse les quatre groupes héroïques de l'Arc de

Triomphe; sculptures bien plus antiques dans leur furie et dans leur exubérance de force que les corps diaphanes et maigrelets de Canova et les héros automatiques et grelottants de Chaudet, qui est en statuaire ce que David est en peinture: avec ses tâtonnements, ses maniérismes, ses ornements prodigués à l'envi, l'antithèse de l'art antique, de premier jet, toute hardiesse et toute simplicité.

Maintenant, quel est le sens des deux Tyndarides placés dans ce tableau? Est-ce simplement, pur caprice du peintre, pour compliquer le sujet de deux beaux jeunes gens? Est-ce — nous rentrons dans l'allégorie — pour indiquer que la Victoire et Alexandre avaient fait un pacte d'alliance et qu'ils étaient aussi unis que les Dioskures? ou encore, pour montrer qu'Alexandre, aussi habile dans les armes, aussi bon lutteur que Polydeukès — πὺξ ἀγαθὸς — domptait les chevaux fougueux avec autant de hardiesse que Kastôr, — ἱππόδαμος? — Une autre conjecture se révèle encore. Peut-être, par raillerie détournée, — raillerie qui devait plaire à Alexandre, railleur par excellence — Apelles, si apte à saisir la ressemblance, fit-il, sous les figures légendaires des fils de Léda, les traits de Klitus et d'Héphæstiôn, les deux amis d'Alexandre. Je dis qu'il les peignit ainsi en raillant,

parce que chacun de ces deux hommes aimait également le roi, mais ils se détestaient entre eux; puisque plusieurs fois ils prirent les armes à la main pour combattre l'un contre l'autre. C'eût été le combat du bien contre le mal, de l'ange contre le démon, car Klitus semble le bon génie, tandis qu'Héphæstiôn paraît le mauvais génie d'Alexandre. D'ailleurs les Dioskures étaient familiers aux artistes. Les Hellènes multiplièrent à l'infini leurs images. Sparte, Argos, Athènes, Mantinée, Messêne, Képhale et tant d'autres villes grecques honoraient leurs statues, prodiguées dans les gymnases, sur l'emplacement des courses, au milieu des places. Ils étaient représentés sur le trône d'Apollon à Amyklée, luttant contre des sphinx et autres espèces de monstres. Dans leur simplicité enfantine et antiartistique, les Spartiates les figurèrent longtemps sous le symbole d'un parallélogramme formé de quatre poutres, pour indiquer, nous dit Plutarque, l'affection qui liait les deux frères.

Le troisième portrait d'Alexandre que fit Apelles était considéré par les anciens comme un des chefs-d'œuvre du peintre. C'est celui-ci dont Alexandre disait : « Il y a deux Alexandre : l'un, le fils de Philippe, est invincible; l'autre, le fils d'Apelles, est

inimitable (1). » Ce tableau est connu sous le nom de l'*Alexandre tonnant* (*fulminigerum*) ; car Apelles l'avait représenté tenant la foudre (2). Sans doute il était nu jusqu'à la ceinture, ainsi qu'on était accoutumé à peindre Zeus ; tous ses traits se contractaient, animés d'une juste colère ; de sa main droite, jetée en avant, s'élançaient à travers les doigts une poignée de ces zigzags de feu qui durant l'orage sillonnent les nues en les déchirant. Admirable effet de raccourci, les doigts et la foudre paraissaient sortir du tableau (3). Ce qui excitait plus encore l'admiration des anciens, c'était un très-remarquable effet de clair-obscur ; effet étonnant pour les gens qui ne l'avaient jamais vu, plus étonnant encore pour nous, qui, même contemplant une œuvre des Titien ou des Rembrandt, devons nous rappeler le vieux proverbe : Rien de nouveau sous le ciel. J'ai nommé le peintre de Rotterdam, car il s'agit d'un tour de force tout rembranesque. Apelles avait peint la chair d'Alexandre d'un ton beaucoup plus bronzé qu'elle n'était,

(1) Plutarque, *De Fortunâ vel Virtute Alexandri.*

(2) *Pinxit Apelles Alexandrum Magnum fulmen tenentem.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(3) *Digiti emittere videntur, et fulmen extra tabulam esse.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

très-blanche de sa nature (1); probablement aussi une teinte sombre s'étendait sur le fond. Or, les tons rouge-feu de la foudre, se reflétant sur ces noirs et sur ces bruns, empourpraient et faisaient briller d'un éclat surnaturel la poitrine et la tête du roi-dieu. Outre qu'elle produisait un très-saisissant effet de splendeur divine, une telle conception devait se prêter surabondamment à toutes les hardiesses de modelé, de relief et de couleur d'un peintre de génie.

Malgré tout le grandiose et toute l'audace magistrale de cette œuvre, elle ne trouva pas grâce devant la rigide recherche de la vérité et le bon sens antipoétique du sévère Lysippe. Il reprocha à Apelles d'avoir peint Alexandre tenant la foudre, tandis que lui l'avait peint avec une lance, s'écriant « que sa gloire, qui était le vrai bien et la propriété d'Alexandre, ne passerait jamais (2) ». Lysippe voulait dire par là qu'il n'était pas besoin d'idéaliser ou d'ennoblir Alexandre, car il était assez idéalisé et assez ennobli par ses actions. Lysippe avait tort ; il ne comprenait pas le génie d'Apelles, qui, ayant à recommencer sans cesse cette image d'Alexandre, faisait autant de types divers que de

(1) Plutarque, *in Alex.* V.
(2) Plutarque, *De Iside et Osiride.*

portraits. Alexandre n'était qu'un prétexte; prétexte à peindre un guerrier, à peindre un dompteur de chevaux, à peindre un conquérant, à peindre un Dieu. Lysippe mettait d'ailleurs sa théorie en pratique : au contraire d'Apelles, qui, dans tous ses portraits, cherchait avant tout la beauté, le pittoresque, l'art en un mot, Lysippe, dans toutes ses statues d'Alexandre, cherchait seulement la vérité et la ressemblance; travail sans charme, sans imagination, et d'une décourageante monotonie.

A en croire Pline (1), Apelles peignit cet *Alexandre Tonnant* dans le temple d'Artémis Éphésienne. Deux objections, dont une très-concluante, se dressent contre cette assertion. Comme, quand ce portrait fut fini, Alexandre le jugea par ces paroles : « Il y a deux Alexandre : l'un, le fils de Philippe, est invincible; l'autre, le fils d'Apelles, est inimitable, » il est vraisemblable que le roi posa tant qu'il fut besoin, jusqu'au parfait achèvement de l'œuvre. Or, nous l'avons dit, Apelles ne ravaillait pas vite, et Alexandre ne séjourna que fort peu de temps à Éphèse, avide de continuer

(1) *Pinxit Apelles Alexandrum Magnum fulmen tenentem, in templo Ephesiæ Dianæ, viginti talentis auri.* Pline, lib. XXXV, cap. 1.

ses conquêtes. D'autre part, le temple d'Artémis, incendié le 19 juillet 356, n'était pas encore reconstruit en 332, date du passage plutôt que du séjour d'Alexandre à Éphèse, puisque le roi proposa aux magistrats de la ville de reconstruire entièrement ce temple à ses frais, à la condition qu'on inscrirait son nom sur le fronton de l'édifice; offre que les Éphésiens, envieux de rebâtir leur temple avec leurs propres ressources, s'aidant des matières précieuses qu'avait épargnées l'incendie maladroit, marbres, or, argent, porphyre, jaspe, bois rares, refusèrent par ces paroles emmiellées : « Il ne convient pas à un Dieu de dresser des temples à d'autres Divinités. » Donc, si ce temple n'existait pas, il semble impossible qu'Apelles y ait peint un portrait. Il put le peindre plus tard, lors de la réédification complète du monument; mais alors Alexandre ne le vit pas, combattant en Perse, et ainsi il n'eut pas l'occasion d'en parler, non plus que Lysippe, qui ne vint jamais à Éphèse. Certainement Apelles peignit ce portrait soit à Memphis, soit à Babylône, soit à Persépolis, au temps de la gloire et de la folie d'Alexandre; après ses étonnantes victoires sur les Perses, après sa téméraire excursion au temple de Zeus Ammon. L'*Alexandre Tonnant* doit coïncider, comme en-

chaînement d'idées et comme date, avec le premier *Alexandre Héraklès*, gravé par les artistes rhodiens sur leurs tétradrachmes et envoyé, par flatterie et par reconnaissance (1), à Alexandre, que les augures avaient mis au rang des Dieux et à qui les prêtres accordaient les honneurs divins.

Mais, alors, comment nous expliquer les paroles si peu ambiguës de Pline : « Apelles peignit dans le temple d'Artémis... » Le naturaliste s'est-il trompé, ou a-t-il voulu dire que les Éphésiens, qui, tout en refusant l'offre trop despotique d'Alexandre, avaient, malgré cela, accepté une somme importante comme tribut payé à Artémis, se souvinrent de ce don, et, par reconnaissance, demandèrent à Apelles, de retour dans sa patrie adoptive, de faire une copie du chef-d'œuvre ?

Soit l'original, par Alexandre, soit la copie, par les Éphésiens, ce portrait fut payé vingt talents d'or, *vigenti talentis auri*, dit Pline, non pas au

(1) Alexandre avait toujours favorisé les Rhodiens. Ils excellaient dans l'art de la gravure. Ayant appris qu'Alexandre, d'abord par le grand prêtre du temple d'Ammon, et ensuite par les autres prêtres grecs et asiatiques, avait été mis au rang des Dieux, pour reconnaître ses bienfaits, les premiers ils gravèrent sa tête avec les attributs d'Héraklès sur leurs pièces de monnaie. En cela ils flattaient Alexandre sans faire de sacrilége, car, avant Alexandre, l'honneur d'être gravé sur les monnaies était l'apanage unique des Divinités.

compte de l'or, mais à la mesure du tableau (1); paroles qui signifient que l'aire du tableau fut remplie de pièces d'or et qu'elle put en contenir jusqu'à la somme de vingt talents d'or. Qu'on ne s'y trompe pas, le talent d'or n'était pas une pièce réelle; il exprimait une quantité d'or déterminée par le poids, valant soixante mines ou six mille drachmes; valeur représentée en France, selon les travaux les plus récents de l'archéologie moderne, par quatre-vingt-dix-sept mille francs.

Voilà donc un tableau qui rapporta à Apelles l'énorme somme de un million neuf cent quarante mille francs; prix excessif, même mis en comparaison avec les quelques autres prix d'œuvres d'art que nous ont conservés les auteurs latins. Les souverains se montraient, il est vrai, fort généreux envers les artistes qu'ils voulaient s'attacher; mais ils ne les habituaient pas à de telles sommes. Le légendaire Kandaule donna son pesant d'or du *Combat contre les Magnésiens* de Bularque; le roi Attale paya cent talents attiques (il faut dix talents attiques pour équivaloir à un talent d'or) un tableau d'Aristides; Mnason, tyran d'Élatée, alloua au même Aristide dix mines (97 francs) pour chacune des

(1) *Manupretium ejus tabulæ in nummo aureo mensura accepit non numero.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

cent figures qu'il peignit dans sa *Bataille contre les Perses*, et trois cents mines à Asklépiodore pour chacun de ses douze grands Dieux.

Donnons encore un aperçu de ce tableau. Brotier, dans une des notes latines de sa traduction de Pline, assure, grâce à de très-savants calculs de géomètre, de mathématicien et de numismate, — que *l'Alexandre Tonnant* avait seize pieds de hauteur sur dix de largeur ; calcul qui, s'il est juste, indique un portrait colossal, grand à peu près deux fois et demie comme nature.

L'*Alexandre couronné par la Victoire* et l'*Alexandre triomphant* furent transportés à Rome. Auguste les plaça modestement dans l'endroit le plus voyant du forum qui lui avait été consacré. Plus tard, l'empereur Claude fit effacer sur l'un et sur l'autre la tête d'Alexandre, et il y fit peindre la tête d'Auguste (1). Sans doute que ces deux portraits périrent dans l'incendie de Rome, au temps de Néron. Quant à l'*Alexandre Tonnant*, on ignore ce qu'il devint. On ne dit pas que Néron le prit lorsqu'il fit transporter à Rome tous les trésors du temple

(1) *Quas utrasque tabulas divus Augustus in fori sui partibus celeberrimis dicaverat simplicitate moderata. Divus Claudius pluris existimavit in utrisque, excisa facie Alexandri, Divi Augusti imagines subdere.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

d'Éphèse. N'existait-il donc déjà plus alors? ou Néron le dédaigna-t-il et fut-il brûlé par les soldats de Constantin quand ils démolirent le temple d'Artémis, déjà pillé par les Romains, par les Scythes et par les Goths, obéissant à l'édit barbare de leur empereur qui ordonnait la destruction de tous les temples du paganisme et de tous les vestiges de l'idolâtrie? Le portrait d'Alexandre fut pris par ces soldats, non pour le portrait du roi des rois, de l'ancêtre de tous les souverains, mais pour l'image de Zeus; et ils le livrèrent au feu avec l'enthousiasme brutal de la soldatesque, forte et heureuse d'avoir pour elle l'impunité et la joie de détruire.

CHAPITRE IX

LE CHEVAL QUI HENNIT

C'est surtout dans la nomenclature des œuvres de l'art antique que les légendes altèrent l'histoire, que les vérités se perdent dans les mensonges, que les fantaisies de l'imagination dénaturent les faits. Nous ne parlons pas des poëtes ou des historiens qui citent les artistes soit pour comparer, soit à propos d'un héros, — comme Plutarque s'occupe de Phidias dans la Vie de Périklès, et d'Apelles dans la vie d'Alexandre, — soit pour faire de la phraséologie, soit encore pour trouver un vers; nous ne parlons pas des philosophes qui ne prononcent leurs noms que par rapport à la nature de la divinité ou à l'essence de l'art; mais nous parlons de quelques polygraphes et de quelques philologues qui s'occu-

pèrent spécialement de l'art, tels que les Athénée, les Macrobe, les Pausanias et les Pline. Ceux-ci écrivirent presque tous, nous exceptons le consciencieux voyageur Pausanias, sans voir ce dont ils parlaient. On peut apprendre une anecdote de la bouche d'autrui; impossible de voir un tableau ou une statue, impossible surtout de les juger par les yeux d'un autre. Déjà, au temps où Pline écrivit cette sorte d'encyclopédie qu'il appela modestement l'*Histoire naturelle*, le temps, la foudre, feu du ciel, l'incendie, feu des hommes, les guerres, les vols, les caprices des tyrans, avaient détruit bien des chefs-d'œuvre. L'humidité avait pourri le *Thésée* de Parrhasios et la *Kypris Anadyomène* d'Apelles; le fameux *Enfant* du Thébain Aristides avait été gâté par un retoucheur, agissant d'après les ordres ignares du préteur Marcus Junius; le *Chien léchant sa blessure*, bronze de Lysippe, s'était fondu dans l'incendie du Capitole au temps de Vitellius; Néron avait altéré la finesse du travail en faisant dorer une statue d'Alexandre, du maître sikyônien; plusieurs œuvres de Praxitèles, dont une Aphrodite égalant celle de Knide, qui ornait à Rome le temple de la Félicité, se perdirent sous le règne de Claude, dans l'incendie de ce temple. D'un autre côté, à moins d'entreprendre

d'immenses voyages, on ne pouvait contempler les autres œuvres, dispersées par les conquêtes dans toutes les villes du monde alors connu, en Macédoine, à Athènes, à Ephèse, à Kolophon, à Smyrne, dans l'île de Kos, à Tyr, en Thessalie, à Pergame, en Sicile, à Delphes, à Sikyône, à Alexandrie et dans certaines colonies.

Puis, par les orgies, les bacchanales, les jeux cruels des cirques, les incendies en guise de feu d'artifice, fantaisies des Néron, des Vitellius, et des Caligula, les yeux et les esprits s'étaient blasés. Habitués à ces violentes émotions, les Romains ne pouvaient s'intéresser aux aventures fictives des héros d'épopée. Afin que les sentiments de leur âme fussent en harmonie avec les instincts non châtiés de leur corps, ils n'osaient croire à rien ; dans la crainte des punitions de l'Hadès, ils étaient athées. Ainsi nulle nécessité des longues théories de Platon, d'Aristote, de Pythagore, de Cicéron sur l'essence de la Divinité et sur les destinées de l'âme. « *Que philosopher c'est apprendre à mourir,* » tel est le titre d'un des plus beaux chapitres des *Essais.* Les Romains de la décadence ne voulaient pas apprendre à mourir; ils savaient vivre, science instinctive, comme le manger ou l'équilibre, qui suffisait à leur sensualisme.

L'Art, l'Art antique surtout, est comme l'illustration des grands dogmes et des grands poëmes. Lorsque les Grecs avaient lu un dialogue où Platon discute sur Zeus ou sur Athéné, un chant où Homère met en scène toutes les Divinités olympiennes, un hymne de Sappho à la gloire d'Aphrodite, ils étaient pénétrés alors de la sublimité du Zeus et de l'Athénée de Phidias, de la majesté de l'Héra de Polyklète, de la grâce des Aphrodite d'Apelles et de Praxitèles. Quelques lacunes qui s'y trouvent, combien notre musée des antiques forme-t-il une théogonie plus grande, plus majestueuse, moins diffuse malgré sa variété que celle d'Hésiode; théogonie qui s'embrasse d'un seul coup d'œil, qui ne demande ni notes attirant la pensée ailleurs, ni commentaires interminables.

Les Romains que connut Pline, ne croyant plus aux Dieux, n'avaient point à s'inquiéter de leurs images. La peinture surtout était tombée dans l'indifférence; car les Romains, quoique méprisant l'Art, estimaient encore le luxe brutal de la richesse; ils aimaient les œuvres de la statuaire, mais à cause de la richesse des matières employées à leur confection, telles que l'or, l'argent, les marbres polychromes, l'ivoire, les pierres précieuses en incrustations, et non pour la finesse et la per-

fection du travail. Pline se plaint ainsi de ce mépris pour la peinture : « Parlons d'abord de ce que nous a laissé la peinture, cet art si vraiment noble, estimé et recherché *autrefois* par les rois et par les peuples (1), » Et plus loin, dans la section seconde nommée ***Honneur des portraits*** (2), il juge ainsi ses contemporains : « Pour eux, ils n'estiment que la matière de leurs portraits que brisent les héritiers ou que dérobent les voleurs; ils ne laissent donc d'autre mémoire d'eux-mêmes que celle de leurs richesses. »

Toutes ces choses combinées nous expliquent surabondamment la loquacité de Pline quant à la partie anecdotique de son livre, et son laconisme quant à la partie descriptive. Il se complaît à nous informer des apophthegmes et des bons mots qui furent dits à l'occasion de cette statue de Praxitèle ou de ce tableau d'Apelles ; il nous apprend avec une conscience minutieuse ce que devint telle ou telle œuvre de Phidias ou de Lysippe; mais arrive-t-il à la description, à l'analyse, il tourne la difficulté en racontant agréablement une nouvelle histoire. En un mot, les livres XXXIV, XXXV et XXXVI de l'*Histoire naturelle* sont un trésor,

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 1.
(2) *Id.*, *ibid.*

une mine inépuisable, pour rédiger un ***Phidiana*** ou un *Apelliana* quelconque, mais s'en servir pour écrire une étude sérieuse sur ces deux maîtres semble un problème. Du reste, les peintres aussi bien que tous les grands hommes ont toujours été chers aux anecdotiers; nous ne nous en plaignons pas, car il est bien difficile de marquer exactement la ligne fictive où s'arrête l'histoire et où commence l'anecdote. A ce compte, Plutarque, si amusant, si instructif, si *peintre*, ne serait qu'un anecdotier. L'histoire, c'est la vie au grand jour, la vie publique de l'homme; l'anecdote, c'est la vie privée, la vie intime. Donc, on ne doit pas se plaindre de l'anecdote en elle-même, mais on déplore que dans la vie d'un artiste elle usurpe témérairement la première place.

Nous l'avons déjà dit, il est fort difficile de spécifier le lieu même où Apelles peignit chacun de ses tableaux. On ne peut l'affirmer, et encore très-dubitativement, que pour quelques œuvres privilégiées des historiens et des philologues. Lisant Ælien (1), et les Apophthegmes d'Erasme (à cet endroit, le docte Roterodamois traduit Ælien et le traduit mal) (2), on apprend qu'à Ephèse, Apelles pei-

(1) Lib. II, cap. 3.

(2) Voici le texte d'Ælien : Ὦ βασιλεῦ (εἶπε ὁ Ἀπελλῆς), ἀλλ' ὅγε

gnit le cheval d'Alexandre, probablement Bucéphale, quoique Ælien ne le nomme pas. Ce tableau a naturellement son histoire; histoire bien controversée.

Alexandre n'admirait pas assez toute la beauté de l'œuvre et prétendait sans doute que son cheval manquait de vérité, qu'il ne vivait pas. Adressait-il à Apelles cette critique audacieuse, dans un jardin, ou, au rez-de-chaussée d'une habitation, dans une pièce assez vaste pour peindre des portraits équestres et dont nous pouvons nous faire l'idée par les grands ateliers de sculpteurs? Toujours est-il qu'un autre cheval arriva et qu'à la vue du tableau il se mit à hennir comme s'il était en présence, non de la copie inexistante et inanimée, mais du modèle vivant et remuant.

Apelles, qui en sa qualité de flatteur se permettait souvent de dire des vérités, ne manqua pas, impatienté plutôt que froissé, de décocher cette raillerie à Alexandre :

ἵππος ἔοικε σοῦ γραφικώτερος εἶναι κατὰ πολύ. Voici la traduction d'Érasme : « *Apelles, equus, inquit, o rex, multo melius expressus est quam tu.* » Érasme traduit donc γραφικώτερος par *mieux peint, mieux rendu, mieux exprimé*, tandis que le vrai sens de cet adjectif, grammaticalement, et dans ce texte-ci, logiquement, est *plus habile peintre*, c'est-à-dire s'entendant mieux à la peinture.

« O roi ! ce cheval paraît beaucoup plus apte que toi à juger les œuvres de l'Art. »

Pline l'Ancien raconte tout autrement cette historiette. L'idée première ne change pas, mais les circonstances de temps et de lieu diffèrent ; la réplique est supprimée. Ce n'est plus à Éphèse, c'est dans un concours de peinture que la scène se passe. Fut-ce à Sikyône avant le départ d'Apelles pour la Macédoine? fut-ce à Korinthe ou à Sikyône, comme le croit M. Beulé, pendant le voyage en Grèce qu'Apelles entreprit, à l'exemple de tous les peintres grecs, après son retour d'Asie? Je ne cherche pas à résoudre ces dubitations, car pour moi la scène se passa à Éphèse, et la réponse fut faite à Alexandre.

On doit pourtant continuer le récit d'après Pline (1). Un cheval avait été donné comme sujet du concours. Quand, après les heures du travail, arriva l'instant de la récompense, Apelles, s'apercevant que les juges étaient prévenus contre lui, « appela du jugement des hommes à celui des quadrupèdes. » *Quod judicium ad mutas quadrupedes provocavit*

(1) *Est et equus ejus, sive fuit, pictus in certamine : quod judicium ad mutas quadrupedes provocavit ab hominibus. Namque ambitu æmulos prævalere sentiens, singulorum picturas inductis equis ostendit. Apellis tantum equo adhinnivere, idque postea semper illius experimentum artis ostentatur.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

ab hominibus. Il demanda qu'on fît venir des chevaux et qu'on leur montrât son tableau et ceux de ses concurrents. Les chevaux ne hennirent qu'en voyant celui d'Apelles.

Ici, on aurait trop beau jeu, si on voulait prendre son temps à réfuter la naïveté de Pline, qui dit très-sérieusement pour finir cette histoire : « *Idque postea semper illius experimentum artis ostentatur ;* dans la suite, cette expérience artistique fut toujours représentée (recommencée). » Que cette expérience soit tentée une fois, c'est tout à fait improbable, mais c'est possible ; mais que dix fois, que quinze fois on préfère le jugement d'une bête, qui ne se reconnaît même pas dans une glace, à celui de juges compétents, ceci passe les bornes de la vraisemblance, quelle que soit dans l'antiquité l'étendue de son domaine. A entendre les exagérations de Pline, on croirait que ce concours de peinture, qui n'eut peut-être pas lieu, qui en tout cas fut un des derniers, — on n'était plus aux olympiades de Zeuxis et de Parrhasios, — fut suivi de quelques douzaines de concours dans lesquels toujours on choisit un cheval pour sujet. Les Grecs, il est vrai, estimaient surabondamment ce bel et noble animal ; ils le plaçaient sous le trident de Poseidôn, son père, et sous l'égide d'Athéné, sa mère ; Pin-

dare et Homère le chantèrent; Phidias et ses élèves se complurent à multiplier son image dans tous ses mouvements, sur la grande frise des Panathénées; Lysippe aimait surtout à modeler des statues équestres. Mais si le cheval occupe la seconde place dans la beauté vivante, s'il est l'être de la création le plus parfait après l'homme, l'homme vient donc le premier. Et nous ne pouvons pas croire que les Grecs dédaignèrent absolument celui-ci pour celui-là.

Il n'est pas à ébruiter l'opinion absurde de Valère-Maxime, qui assure que le cheval était une jument, non plus que les pitoyables plaisanteries à ce sujet du sculpteur critique Étienne Falconet (1); plaisanteries qui ne sont point de leur temps et qui sentent plutôt les grosses malices du quinzième siècle dont sont pleines les *Cent Nouvelles nouvelles* et autres œuvres des vieux conteurs gaulois, que les charmantes mignardises qui poudrent à blanc le règne de Louis XV. Que dire de Bayle qui, en sa qualité de sceptique quand même, nie ces deux historiettes? Que dire du trop naïf Carlo Dati (2), qui affirme que ce sont deux

(1) H. Falconet, *OEuvres diverses*, t. IV, p. 152.
(2) Carlo Dati, *Vita Pictorum antiquorum*, article *Apelles*.

histoires « *différentes,* » et que toutes deux lui paraissent vraies ?

On admet Apelles flatteur, brusque, orgueilleux ; on ne l'admet point sot ou enfantin. Or, si le peintre, impatienté des exigences et des critiques d'Alexandre qui ne trouve pas Bucéphale ressemblant, lui dit, en voyant un cheval qui, par une fantaisie du hasard, s'arrête et hennit devant son tableau : « O roi ! ce cheval paraît se connaître mieux en peinture que toi; » (puisqu'il reconnaît Bucéphale quand tu le critiques, toi) ; c'est une spirituelle riposte, c'est une plaisante raillerie. Mais, que dans un concours de peinture, il en « appelle du jugement des hommes au jugement des bêtes, » voilà de la sottise ou de l'enfantillage. Dans le premier cas, c'est une question de ressemblance ; Apelles fait une plaisanterie interrogative ; il n'affirme pas ; le texte porte ἔοικε (paraît). Dans le second, c'est une question d'art, de valeur de touche, de perfection de dessin, de justesse de proportion. Apelles prend au sérieux ce jugement équestre dont il plaisantait tout à l'heure. « Les hommes ne jugent pas bien : amenez des chevaux ! » s'écrie-t-il follement. On voit Alexandre sourire sans se fâcher à la plaisante repartie d'Apelles ; on ne se figure pas l'hilarité pitoyable et moqueuse

des juges et des assistants au concours de Sikyône, à la vue d'un peintre de l'expérience et du mérite d'Apelles, qui demande sérieusement à des chevaux de juger des questions d'esthétique.

CHAPITRE X

LE PORTRAIT DE PANKASTÉ

Dès qu'Alexandre fut à Persépolis, il se forma une sorte de cours féminine, gagné par l'exemple contagieux de Darius et des grands seigneurs perses, qui tous possédaient de véritables harems; bien différents en cela des Grecs, qui n'avaient qu'une seule femme légitime, bonne au plus à diriger la maison et à donner des enfants, et qui se partageaient à dix, à vingt, à trente des hétaïres comme Phryné, Plangon ou Laïs. Jusqu'à cette époque, dévoré par l'ambition, jalouse et tyrannique amante, la tête agitée d'immenses pensées, domptant par de pénibles fatigues corporelles, des chasses de deux jours et des luttes opiniâtres les ardeurs de la chair, Alexandre n'avait jamais fait attention aux femmes. Aussi n'accordons-nous aucune foi

à l'avis d'Ælien, qui assure que le portrait de Pankasté fut peint à Éphèse (1). Alexandre, au moment de son passage dans cette ville, méprisait les femmes, qu'il regardait du haut de la grandeur de ses conquêtes et de ses idées. Plutarque l'assure, son premier amour fut Barsine, femme de Memnon, qui ne fut prise qu'à Damas (2), assez longtemps après le séjour d'Alexandre à Éphèse, si l'on compte les neuf mois que dura le mémorable siége de Tyr. Puisqu'il est constant qu'Ælien se trompe, on doit suivre la version de Pline.

Parmi toutes les femmes d'Alexandre, aussi nombreuses que les jours de l'année (3), parmi les nonchalantes Asiatiques qui relevaient l'éclat de leurs grands yeux noirs fendus en amande, en se teignant avec de l'antimoine les cils et les sourcils ; parmi les plus robustes filles de la Grèce continentale, aux traits sévères, un peu brusques, respirant la santé et la force; parmi les plus gracieuses enfants de la Sicile, de l'Ionie, de la Korinthie, blondes, enjouées, folles de leur corps comme de leur esprit, la plus belle, la plus chère

(1) Ælien, *Var. Hist.*, lib. XII, cap. 34.

(2) Plutarque, *Vie d'Alexandre*, XXIX.

(3) Diodore de Sicile, lib. XVII. Quinte-Curce (lib. VI, cap. 6) ne porte leur nombre qu'à 360.

au conquérant était la Thessalienne Pankasté (1). Lassé de voir Apelles toujours s'occuper à peine des hommes, guerriers à face sombres, courtisans à traits vagues, Alexandre voulut lui donner un sujet digne de lui ; il voulut poser devant ses yeux et devant son pinceau, avides de beauté et de grâce, un modèle convenant à ses aspirations! Il lui ordonna de peindre sa chère Pankasté, non dans tout le luxe de sa richesse, vêtue d'une tunique blanche brochée d'or, recouverte d'un voile transparent à peine coloré d'une légère teinte de safran, les cheveux emprisonnés dans un réseau de pourpre, constellée de bijoux depuis les anneaux d'or passés aux doigts des pieds et aperçus à travers les cordons verts de mer qui retiennent des riches sandales, jusqu'au serpent d'or qui s'entortille autour de la jambe, jusqu'aux colliers de perles qui ornent le col et les bras, jusqu'au brillant diadème qui couronne son front blanc et poli comme l'ivoire, mais dans la grande simplicité de sa beauté, telle que Kypris s'élança de la mer blanchissante, nue !

Apelles consentit de toute son âme de peintre à

(1) Pline la nomme Campaspe ; voir le texte à la page suivante. C'est Ælien (*Var. Hist.*, lib. XII, cap. 34) qui l'appelle Pankasté. Selon Lucien (*Imagines*, p. 7), son nom était Pakaté.

cette fantaisie du maître. Dans son orgueil, ce grand génie se croyait si éloigné des sphères terrestres qu'il n'en craignait pas les tentations. Pankasté, qui possédait toutes les beautés de la statue unies à toutes les attractions de la femme, séduisit Apelles. L'homme vainquit le peintre ; l'Amour fut plus puissant que l'Art : témérairement Apelles se prit à aimer la maîtresse d'Alexandre. Le souverain s'aperçut de cette passion et donna avec magnanimité Pankasté à Apelles (1).

Bayle, le doute fait homme, car, selon lui, rien n'a été, rien ne s'est passé; Bayle, qui a embrouillé les questions les plus simples sous prétexte de les résoudre, qui a jeté l'ombre sur tous les faits, voulant les éclairer; Bayle commence, dans son article d'Alexandre, par s'indigner contre cette débauche des yeux, contre ce raffinement inouï de volupté : faire peindre sa maîtresse nue ! « C'est

(1) *Quamquam Alexander ei honorem clarissimo præbuit exemplo; namque cum dilectam sibi e pallacis suis præcipue nomine Campaspem nudam pingi ob admirationem formæ ab Apelle jussisset, cumque dum paret captum amore sensisset, dono dedit. Magnus animo, major imperio sui, nec minor hoc facto quam victoria aliqua. Quippe se vicit : nec torum tantum suum, sed etiam affectum donavit Artifici; ne dilectæ quidem respectu motus, ut quæ modo Regis fuisset, nunc Pictoris esset.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

déjà une chose qui tient du déréglement, s'écrie *ce moraliste* dans une note, que d'avoir épousé trois ou quatre femmes sans être veuf (1) et que d'avoir donné à peindre nue sa concubine Pankasté. Les plaisirs de l'attouchement ne suffisaient pas à sa passion, il voulait encore repaître ses yeux de la nudité en peinture de sa maîtresse, signe évident qu'il la repaissait aussi de la nudité originale. » Bayle tire bien promptement des conclusions. Terminons la citation, car ici le philosophe hollandais se permet des plaisanteries de mauvais goût qui, toutes inconvenantes qu'elles soient même dans un in-folio du dix-septième siècle, n'en sont ni plus spirituelles ni plus divertissantes. Puis, après s'être bien servi de cette histoire au commencement de la vie d'Alexandre pour abîmer le conquérant, et pour faire de lui un débauché, un être avide de sensualités, Bayle en nie absolument la fin. Elle ferait trop d'honneur à Alexandre; elle élèverait trop haut Apelles. Alexandre, un héros dont la vie est une épopée splendide et brillante; Apelles, un peintre qui a cherché la grâce, qui s'est occupé à peindre le Beau; deux hommes qui ont vécu, et que

(1) *Sans être veuf*; mais voilà une naïveté, ô sceptique : je suppose que si Alexandre avait été veuf, ce n'aurait pas été du déréglement que d'épouser une autre femme.

jalouse jusque dans la tombe le caractère défiant du sceptique, l'humeur chagrine du savant.

Pour prouver l'impossibilité de cette histoire, opposant tour à tour Pline à Plutarque et Plutarque à Pline, Bayle allègue exactement deux des raisons que j'ai données, moi, précédemment, pour affirmer la présence d'Apelles à la cour d'Alexandre, en Asie : la première femme qu'eut Alexandre, selon Plutarque, fut Barsine, et Barsine ne fut prise qu'à Damas longtemps après le séjour d'Alexandre à Éphèse ; donc la version d'Ælien qui fait se passer l'anecdote à Éphèse est inadmissible; Alexandre n'eut de harem qu'en Asie, et comme, à ce que croit Bayle, Apelles n'alla pas en Asie, il ne put pas peindre Pankasté ; donc la version de Pline est inadmissible. Mais Pline ne sous-entendait-il pas la présence d'Apelles en Asie, quand il racontait qu'il peignit une des femmes du harem d'Alexandre à une époque où tous les lecteurs de Pline savaient qu'Alexandre n'eut jamais de harem qu'en Asie? D'ailleurs ce brusque changement d'idées de Bayle, qui affirme le début de l'historiette et en nie le dénoûment, ne doit pas nous inspirer une grande confiance en sa logique, réputée invincible.

Il faut aussi se demander si l'indignation de

Bayle contre la soi-disant immoralité dont fit preuve Alexandre en donnant sa maîtresse à peindre nue est méritée. En écrivant les quelques lignes que nous avons transcrites, Bayle ne se souvenait donc plus de l'antiquité païenne? *Mos Græcorum est nihil velare*, écrivait Pline en parlant des statues. Cette phrase s'appliquerait presque aussi justement aux humains qu'aux marbres, aux originaux qu'aux copies. Qu'on se rappelle qu'Arkhimèdes sortit tout nu d'un bain et qu'il courut ainsi par les rues de Syrakuse sans scandaliser personne. L'avocat Hypéride ne déshabilla-t-il pas entièrement Phryné devant tout l'aréopage? Dans les gymnases de Sparte et d'Athènes, les jeunes gens et les jeunes filles s'exerçaient nus à la course, à la lutte, à la danse; dans certaines fêtes, ils paraissaient également nus. Sans prendre des cas si particuliers, dans la vie ordinaire de tous les jours, comment les hommes étaient-ils vêtus? Ils montraient leurs jambes, le bas des cuisses, leurs bras; quelquefois ils étaient nus jusqu'à la ceinture. Et les femmes! Qu'on se mette donc par la pensée devant les yeux ces costumes si pittoresques et si gracieux. Les unes, très-décolletées, montraient leurs bras tout à fait nus, et, par l'échancrure de la tunique, presque toute la poitrine; les autres, vêtues à la

mode lacédémonienne, avec des tuniques ouvertes sur les côtés jusqu'à la taille, méritaient leur nom de *montre-cuisses*. Les Grecs étaient-ils impudiques? Non. Comme Adam et Ève dans le Paradis terrestre, les Grecs, dans ce jardin enchanté des âges poétiques où tout concourait au Beau, n'ayant pas l'idée de cette fausse pudeur, ne péchaient pas contre elle.

Avec ces mœurs et ces coutumes, l'action d'Alexandre ne semble-t-elle pas de toute simplicité? Alexandre était Grec, Apelles était Grec, Pankasté même était Grecque; une femme perse n'aurait jamais consenti à poser nue, car en Perse déjà était en vogue l'usage des voiles qui cachent le visage et des costumes qui dissimulent toutes les formes du corps. Alexandre suivait donc la mode grecque. Il agit ainsi par amour de Pankasté, dont il désirait sans doute avoir l'image, et par une idée artistique; non point par libertinage comme l'assure Bayle; non point par une fatuité digne de Kandaule, quoique plus excusable, puisqu'elle aurait eu un but, comme l'ont prétendu quelques critiques.

Reste-t-il à se demander si Alexandre fit un grand sacrifice à Apelles en lui donnant Pankasté? pour quelle cause il la lui donna? « Était-ce affection? Était-ce désir d'étonner le monde? Du moins

c'était grandeur d'âme, » écrit M. Beulé. Le sentiment qui porta Alexandre à donner Pankasté à Apelles tenait sans doute un peu de tous ces sentiments, mais était-il aussi désintéressé qu'il le paraît? Peut-être fut-ce une demande impérative, une condition absolue que posa Apelles, menaçant de retourner en Grèce.

« Quelques-uns, dit Pline, pensent que cette Pankasté lui servit de modèle pour peindre la Vénus Anadyomène (1). » Cette croyance, quoique différant entièrement au premier abord du récit d'Athénée (2), qui affirme que son modèle fut la courtisane Phryné, peut cependant, à la grande rigueur, s'accorder avec lui. Phryné, l'hétaïre athénienne, sortant nue des flots de la baie d'Eleusis, inspira à Apelles le sujet de la Kypris Anadyomène; Pankasté, la compagne d'Apelles, put lui servir de modèle pour l'exécution du tableau.

Les moralistes reprocheront toujours à Apelles d'avoir accepté pour sa compagne celle qui fut la maîtresse d'Alexandre; les historiens l'absolvent sans cesse en montrant les mœurs dissolues et les insouciances morales de la Grèce antique. Sans

(1) *Sunt qui Venerem Anadyomenen illo pictam exemplari putant.* Pline, lib. XIII, cap. 10.

(2) Athénée, lib. XIII, cap. 6.

doute, si nous croyons Pline, Apelles garda même Pankasté jusqu'en Grèce ; elle ne fut pas un caprice d'un jour. Interrompons ce chapitre, car ici ce ne sont plus de puissantes hypothèses s'appuyant sur des faits reconnus vrais ou consolidées par des œuvres palpables, telles que des tableaux ou des statues; ce sont de frivoles conjectures qui s'approchent du domaine du Roman.

CHAPITRE XI

LES DIVERS PORTRAITS DE LA PÉRIODE ALEXANDRINE

C'est encore dans cette seconde période de la vie d'Apelles, — période alexandrine disons-nous, puisque à cette époque le peintre travaillait sous l'influence dominatrice d'Alexandre, — que l'on doit placer une foule de portraits dont les auteurs anciens nous ont fait connaître seulement un nombre très-restreint.

Un des portraits que devait surtout désirer Alexandre, peut-être plus ardemment même que le portrait de Pankasté, était celui de Klitus, le frère de sa nourrice Helladice, son camarade d'enfance, son compagnon d'armes, son conseiller, son sauveur. « Apelles, rapporte Pline, le peignit à cheval, se préparant à courir au combat; son

écuyer lui présente un casque qu'il demande (1). » Plus on avance dans l'énumération malheureusement trop succincte des œuvres d'Apelles, et plus on s'étonne de la variété, de l'ingéniosité presque moderne de ses compositions. Apelles, que les circonstances rendent peintre de portraits, par la fécondité de son imagination, fait toujours des tableaux. Ce Klitus équestre est un vrai tableau largement composé, bien plutôt qu'un portrait dont la ressemblance des traits et l'exactitude de l'accoutrement seraient les seuls mérites. Pour montrer entièrement la belle tête de Klitus, dont le front et les yeux auraient été cachés à demi par la large et longue visière triangulaire du casque macédonien, Apelles lui fait donner ce casque par les mains d'un écuyer. Et cette ruse sert en même temps au sujet; sujet simple, naturel et charmant ainsi qu'il importe aux portraits. Que montre cette composi-

(1) *Apelles pinxit Clitum equo ad bellum festinantem, et ei galeam poscenti armigerum porrigentem.* Pline, lib. XXXV, cap. 10, Certains traducteurs ont mis : *courant au combat*, sans se rendre compte de deux choses : l'une, question de bon sens, que Clitus ne pouvait demander son casque au galop de charge, que son écuyer ne pouvait naturellement pas le lui donner sans se livrer à un exercice de haute voltige; la seconde, question de langue, que *festinare* signifie aussi bien *se préparer hâtivement à, se hâter de*, que courir à. Ainsi Virgile a dit : *festinare fugam*, se hâter de fuir. On doit donc sous-entendre courir.

tion? un guerrier, presque un roi, un cheval et un écuyer. Que montre le plus beau portrait qu'ait produit l'art moderne, le *Charles premier* de Van Dyck ? un roi, un cheval et un écuyer. On nous pardonnera ce rapprochement, car n'est-il pas fatal de retrouver presque un sujet d'Apelles, le plus grand portraitiste des siècles païens, dans un portrait de Van Dyck, le plus grand portraitiste des siècles chrétiens : même simplicité, même majesté, même naturel, même beauté calme qui invite le regard à s'y reposer.

A ce guerrier allant au combat Apelles donna un pendant : un guerrier revenant du combat sur son cheval en feu. Le cou qui se cabre, les oreilles qui se dressent, les yeux injectés d'une flamme sanglante, les pieds qui rasent la terre, le corps frémissant, les muscles soulevant la peau, les veines se gonflant, les naseaux se dilatant, Apelles avait exprimé tout; mais, malgré ses efforts, il ne pouvait rendre l'écume blanche qui souille la bouche et le mors du cheval échauffé. Sans réussir, il se remit par trois fois à ce travail rebelle; enfin, fatigué, découragé, s'irritant à la vue d'une œuvre qui se refusait à la perfection, il lança avec rage, contre le tableau, l'éponge à laquelle il essuyait ses pinceaux. Jetée violemment, l'éponge s'écrasa sur la

bouche de l'animal, faisant rejaillir autour d'elle les couleurs humides dont elle était imprégnée ; et enfin, en tombant à terre, elle découvrit le cheval parfaitement achevé, la bouche écumante. Le dieu Hasard, s'armant d'une chose inerte et inintelligente, avait accompli une œuvre contre laquelle avaient échoué le talent et l'expérience d'un grand artiste. C'est Dion Chrysostome qui raconte longuement cette singulière histoire (1). Que les incrédules en rejettent sur lui tout le merveilleux. Dion ne nomme pas le cavalier qui montait le cheval ; il ne dit même pas qu'il y eût un cavalier, ce qui est pourtant très-probable.

Sans doute Apelles fit plus d'un portrait de Klitus, et il peignit plusieurs fois Hephæstiôn, certes aussi cher à Alexandre que Klitus, et qui fut sculpté par Lysippe (2) ; mais les auteurs ne parlent point de ces portraits presque indubitables.

Apelles peignit encore Néoptolème à cheval, combattant contre les Perses (3). Il ne s'agit donc pas du fils d'Akhille et de Deidamia ; ce n'était point

(1) Dio Chrysost. *Oratio* LXIV, *de Fortunâ*. — Pline (lib. XXXV, cap. 10) raconte que la même bonne fortune arriva à Protogènes.

(2) Pline, lib. XXXIV, cap. 8.

(3) *Fecit Apelles Neoptolemum ex equo pugnantem adversus Persas*. Pline, lib. XXXV, cap. 10.

une composition mythique, mais un portrait historique. Néoptolème était un des meilleurs chefs de l'armée d'Alexandre. Après la mort du conquérant, le gouvernement de l'Arménie lui échut en partage. Ce portrait semble un véritable tableau de bataille, un sujet digne du pinceau héroïque de Polygnote. Pline parle aussi d'un *portrait de famille*, d'un groupe : *Arkhélaos avec sa femme et sa fille* (1). Apelles peignit probablement ce portrait pendant la halte que fit à Suse l'armée macédonienne, allant de Babylône à Persépolis ; car Arkhélaos, autre capitaine d'Alexandre, fut nommé par lui gouverneur de cette ville (2).

Apelles peignit encore trois portraits du fameux Antigone, bien distincts les uns des autres. Le premier montrait Antigone cuirassé marchant à côté de son cheval (3). Le second, que les connaisseurs, dit Pline, préféraient à toutes les œuvres d'Apelles, le représentait assis sur son cheval (4). Quant au troisième, dont j'ai déjà parlé au chapitre III de l'*His-*

(1) *Archelaum cum uxore et filia*. Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Arrien, lib. III. — Il y avait deux Arkhélaos généraux d'Alexandre.

(3) *Antigonum thoracatum cum equo incedentem*. Pline, lib. XXXV, cap 10.

(4) *Peritiores artis præferunt omnibus ejus operibus eumdem (Antigonum), sedentem in equo*. Pline, lib. XXXV, cap. 10.

toire d'Apelles, et qui m'a servi de guide pour comprendre et montrer la marche ascensionnelle du génie du grand peintre, les auteurs ne disent pas quelle pose il avait, ni quel costume il portait, s'il était à cheval ou à pied ; ils racontent seulement la ruse qu'employa Apelles pour dissimuler qu'Antigone était borgne (1). Il est évident pour moi que ces portraits ne furent pas peints à la même époque. Cette pensée me vint en lisant à plusieurs reprises les textes de Pline : nommant l'*Antigone cuirassé*, il dit simplement *Antigonum ;* nommant le troisième portrait, il dit : *Apelles pinxit Antigoni regis imaginem*, « Apelles peignit le portrait du roi Antigone. » C'est ce *roi* même qui m'inquiéta. Je me demandai, faisant un parallèle moderne, si un historien d'art, parlant de deux portraits de Murat, peints, par exemple par Gros, l'un en 1808 et l'autre en 1813, ne s'exprimerait pas ainsi : « Gros peignit Murat marchant à côté de son cheval ; Gros fit le portrait du roi de Naples, Joachim Murat. » Et c'est exactement cette différence que nous remarquons dans les portraits du fameux capitaine d'Alexandre. Antigone, d'abord chef dans l'armée macédonienne, reçut à la mort d'Alexandre, quand

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Voir le texte que je donne au chapitre III et au chapitre XIX, où j'étudie ce portrait.

on partagea son empire, le gouvernement de la Phrygie, de la Lydie et de la Pamphylie. Il montait, mais son ambition, soif inextinguible, loin de s'assouvir en se satisfaisant, ne faisait que s'accroître. Après avoir vaincu Eumène, il s'empara encore de l'Asie Mineure. Puis il battit successivement Kassandre, Ptolémée, Séleukos, Lysimaque, et enfin il se couronna du titre de roi.

Quoique croyant déjà à la possibilité de deux époques pour ces portraits, je restais indécis, quand, feuilletant Strabon, je lus que le fameux *Antigone borgne* se trouvait dans le temple d'Æsklæpios (1), construit sur le promontoire de l'île de Kos. Ce temple renfermait aussi la *Kypris Anadyomène* d'Apelles. Je me demandais alors pourquoi aurait été placée à Kos une œuvre peinte à Babylône ou à Persépolis? Une autre idée m'assaillit, idée coïncidant surabondamment avec celle que je m'étais déjà formée sur les deux portraits d'Antigone. Kos, une des îles Sporades, située à peu de distance de cette langue de terre découpant la mer Ikarienne qui s'appelle la Doride, faisait partie de l'Asie Mineure. Or Antigone, alors roi et possédant l'Asie Mineure, ne vint-il pas à Kos quand

(1) Strabon, lib. XIV.

Apelles travaillait à sa seconde *Aphrodite*, et là, celui-ci ne peignit-il pas de nouveau son portrait? Ainsi tout est expliqué : les diverses manières de parler de Pline (*Antigone, le roi Antigone*) et la présence de ce portrait à Kos ; il n'y a pas contradiction avec l'histoire d'Antigone ; la biographie d'Apelles n'est changée en rien. Je me rangeai alors à cette opinion, et je restai à peu près convaincu que ce troisième portrait fut peint à Kos, dans la dernière période de la vie d'Apelles, tandis que les deux premiers furent peints en Asie.

CHAPITRE XII

LE SÉJOUR D'APELLES A ÉPHÈSE

Apelles à son retour d'Asie, vers la quatrième année de la cent douzième olympiade (329 ou 328 avant Jésus-Christ) (1), revit avec bonheur sa chère Éphèse, sa vraie patrie, la ville que ses goûts eussent choisie si elle ne les eût devancés en l'adoptant. Le surnom que les Grecs lui avaient donné peint tout de suite cette ville : Éphèse la Magnifique. Sombre métamorphose, cette splendide cité s'est transformée en un groupe de quelques maisons, construites avec des débris de marbres cimen-

(1) Apelles dut abandonner Alexandre quand celui-ci quitta Ekbatane pour s'enfoncer témérairement dans le centre de l'Asie. Le départ d'Ekbatane eut lieu dans la cent douzième olympiade (330 avant Jésus-Christ). De la Médie, il est présumable qu'Apelles revint directement à Éphèse.

tées de boue, où végète une misérable population. Les indices locaux manquent pour reconstruire l'antique ville des Amazones. Son port si vaste, auquel elle devait toute sa splendeur, est devenu une rade informe que ne remarquent même pas les longues-vues des navigateurs. L'Akropolis qui surmontait le mont Koressus, au pied duquel s'élevait le fameux temple d'Artémis, s'est écroulée peu à peu, couvrant de ses ruines éparses les penchants de la montagne. On ne connaît même pas au juste la place où le temple sacré, « la lumière de l'Asie », disaient les anciens, étalait ses magnificences, déployant son fronton superbe, élevant ses hautes colonnes, faisant reluire au soleil ses portes de cyprès, montrant les sculptures sublimes de ses métopes et de ses bas-reliefs. Seule la mer Ægée n'a pas subi de transformation; ce sont à jamais les mêmes flots bleus que contemplaient les yeux d'Apelles et dont le vent courbe mollement les cimes blanches, herbes emperlées du grand pré liquide.

Outre ses splendeurs monumentales, l'animation de son port, la vie qui éclatait dans ses rues, le tumulte curieux de ses Ephésies, Éphèse charmait encore les étrangers par ses environs. Les paysages d'Ionie, d'une moins grande pureté de lignes et de teintes moins fondues que les paysages de

l'Attique, étaient plus imprévus, plus colorés, plus pittoresques. De longues chaînes de montagnes, qui par de nombreuses ramifications allaient jusque dans la Troade se rattacher au mont Ida, accidentaient en tous sens la contrée, arborant les turbans verts que dessinaient sur leurs sommets des flots d'arbres multiformes. Dans ces plaines verdissantes, sillonnées de petites rivières au mince filet d'argent, s'élevaient des andrachnés et des arbousiers hauts et droits comme des colonnes, des cyprès larges comme des tours, des platanes, des érables et des cèdres colossaux dont les feuillages d'un ton sombre tranchaient harmonieusement sur les teintes tendres ou éclatantes des vignes et des prairies.

Après ses curieux mais pénibles voyages à travers l'Asie, Apelles devait être affamé de repos; nous pensons donc qu'il resta quelques années à Éphèse avant de se remettre en marche, avant d'entreprendre par terre et par mer son tour de Grèce. Reçu par les Éphésiens, fiers de le voir revenir dans leur ville, avec les démonstrations les plus enthousiastes d'amitié et de respect, Apelles devint la première tête du pays. A l'exemple de ses maîtres, Éphore, Eupompe et Pamphile, il fonda un atelier.

Peut-être même réorganisa-t-il celui d'Éphore, qui sans doute était mort à cette époque. Apelles eut des élèves. Le nom d'un seul d'entre eux est parvenu jusqu'à nous : Persée, à qui Apelles dédia ses livres sur la peinture (1).

C'est à un de ses élèves peignant une Hélène habillée de riches étoffes et constellée de bijoux d'or et de pierreries, que le grand peintre adressa cette raillerie d'une si puissante ironie : « O jeune homme, ne pouvant peindre ton Hélène belle, tu l'as faite riche. *Ὦ μειράκιον, μὴ δυνάμενος γράψαι καλὴν, πλούσιαν πεποίηκας* (2). » La raillerie était le fond du caractère d'Apelles ; mais elle s'alliait chez lui à la justesse d'un raisonnement de dessinateur ou de mathématicien. Jamais d'ailleurs avec plus d'à-propos que dans cette circonstance il ne se servit de cette langue acérée qui le faisait craindre de tous et qui lui attira tant d'ennemis. On se plaît à se figurer le maître à l'œuvre de critique devant le tableau de l'élève, le réprimandant, le raillant, lui reprochant chaque défaut, chaque imperfection qu'il regarde de ses yeux de peintre habitués à tout voir, à tout juger à l'instant : « Les mauvais tons dont est peinte cette chevelure,

(1) *Scripsit Apelles de hac arte ad discipulum suum Perseum.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Clément d'Alexandrie, *De Pædagog.*, lib. II, cap. 12.

tu as cru les relever par ce diadème d'or orné de pierreries brillantes qui ceint ingénieusement la tête; ces riches boucles d'oreilles sont mises pour allonger un peu les oreilles que tu as faites trop courtes; ce collier massif, c'est pour dissimuler la maigreur du cou et des épaules, l'absence de modelé de la poitrine; ces serpents d'émail, à yeux d'émeraudes, qui, formant bracelet, s'enroulent plusieurs fois autour des bras, sont là pour faire disparaître la gracilité de squelette de ces attaches, débiles à force d'être élégantes, grêles à force d'être fines, qui rappellent les peintures primitives des maîtres égyptiens. De beaux traits, calmes, purs, gracieux; des formes bien pleines mais élégantes et fines; un contour moelleux et fuyant, au relief accusé avec art par les lumières, par les ombres et surtout par les demi-teintes qui se prêtent plus à l'absence de musculature des chairs égales des femmes: voilà la seule beauté et la seule richesse des figures. Méprisez l'or et les diamants, les rubis et les émeraudes, les topases et les améthystes; méprisez les riches étoffes teintes dans la pourpre de Tyr ou dans le safran recueilli sur le Tmolus; méprisez les voiles transparents, azurés comme le ciel d'Athènes ou pers comme la mer Ægée: la vraie, la grande parure d'une femme, c'est sa beauté. »

Pareil à tous les grands maîtres, Apelles rudoyait ses élèves. A un autre qui, lui montrant un mauvais tableau, se vantait de l'avoir peint rapidement, il coupe ainsi insolemment la parole : « Je m'en étais bien aperçu sans que tu me le dises, rien qu'en voyant la peinture. Je m'étonne même que tu ne l'aies pas fait encore plus vite (1). »

Le temple d'Artémis dont on avait commencé la réédification quatorze ans après le double sacrilége d'Hérostrate, et qui était en pleine voie de reconstruction lors du passage d'Alexandre à Éphèse, devait à cette époque être complétement achevé. Il ne s'agissait plus que de l'ornementer, à l'extérieur par la sculpture, à l'intérieur par la peinture. Apelles y eut beaucoup de travaux. Il fit plusieurs tableaux qui illustrèrent et décorèrent au plus haut point le nouvel édifice. « *Apelles pinxit Megabyzi sacerdotis Dianœ Ephesiœ pompam* », nous dit Pline (2). Quelques-uns ont tout simplement traduit *pompam* par pompe, ce qui signifie plu-

(1) Plutarque, *De Liberis educandis*. Plutarque ne dit pas, comme Clément d'Alexandrie, que ce fut à un de ses élèves qu'Apelles fit cette réponse. Le texte porte simplement : *mauvais peintre*; mais il semble que cette dure riposte fut envoyée à un élève.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

sieurs mots s'appliquant également à ce tableau : troupe, réunion de gens, cortége, suite, pompe; et qui tous se fondent dans un seul substantif moins vague qui les rend tous : procession. Une procession n'est-elle pas formée d'une *réunion de gens* (prêtres, sacrificateurs, hérauts, magistrats) qui forment la *suite* du grand-prêtre, qui lui servent de *cortége;* et dans une procession ne voit-on pas toutes les *pompes* religieuses : diadèmes ornés de pierreries, sceptres d'or massif, costumes resplendissants? Apelles peignit donc une procession conduite par le Mégabyze, le grand-prêtre d'Artémis Ephésienne. Je partage bien l'avis de M. Beulé qui a qualifié si justement ce tableau de « peinture officielle. » Pareille œuvre ne laissait pas la moindre place à la fantaisie, à l'imagination. Portraits d'une exacte ressemblance, costumes strictement réels, détails architectoniques du temple traités avec science et vérité, voilà ce qu'on demandait à Apelles. Mais les têtes étaient belles et nobles, les costumes riches à profusion ou d'une simplicité grandiose, les vues du temple, au-dessus des têtes dans les espaces que découpaient montueusement les épaules et les corps des figures, sévèrement gracieux : la scène était imposante et solennelle. Ce tableau, dont le sujet était

partant compassé et froid de style, se distinguait par la composition, par la ressemblance des personnages, et si, contrairement à presque tous les tableaux d'Apelles, la grâce et le charme y manquaient, du moins, comme toutes les œuvres du maître, il se faisait remarquer par l'éclat des couleurs, la pureté du dessin, les modelés, les reliefs, la science des raccourcis et de la perspective.

C'est probablement quand le Mégabyze posait pour son portrait dans ce tableau qu'il reçut d'Apelles cette rude réprimande que nous a conservée Plutarque. Le grand-prêtre parlait peinture; il en parlait mal; et sans doute il voulait se mêler de donner quelques avis à Apelles. Apelles coupa court ainsi à la conversation esthétique et aux conseils du Mégabyze : « Ne vois-tu pas que tu fais rire les petits garçons qui broient mes couleurs? Tant que tu te taisais ils ne jetaient sur toi que des regards de respect, rendus muets par l'admiration que leur causait tout ton or et toute ta pourpre. Maintenant ils se moquent de toi, t'entendant discourir sur des choses que tu n'as jamais étudiées (1). »

Pline prétend que cette réponse fut faite par

(1) Plutarque, *De Discrimine adulatoris atque amici.*

Apelles, non au Mégabyze, mais à Alexandre (1). Nous maintenons la version de Plutarque qui nous semble la plus sensée. Il eût été dangereux pour Apelles de dire une telle insolence à un roi aussi fougueux, aussi emporté qu'Alexandre. Tout à l'heure nous avons admis qu'Apelles se permit une plaisanterie sur le cheval d'Alexandre, mais ce n'était qu'une raillerie amusante et spirituelle ; ici, c'est une véritable insolence. N'était-il donc point aussi téméraire d'insulter un grand-prêtre qu'un roi? Assurément non; surtout vers le milieu du quatrième siècle avant Jésus-Christ, époque à laquelle, ébranlé par les diverses sectes philosophiques qui s'étaient successivement produites, le paganisme tremblait sur ses dogmes. Le Mégabyze d'ailleurs, d'un âge plus avancé, était assurément d'un caractère plus froid qu'Alexandre ; et quand même il se fût fâché, Apelles n'eût pas eu à s'inquiéter de sa colère. Comme Alexandre, le pontife n'avait pas un Parménion pour exécuter sa sombre et rapide justice ; et les autorités d'Éphèse ne lui eussent pas volontiers prêté leur secours pour châtier un homme à qui elles tenaient plus qu'à lui. Il n'y eut qu'un Apelles ; cent prêtres exercèrent tour à tour les

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

fonctions sacrées de Mégabyze dans le temple d'Artémis. Une autre raison, plus sérieuse encore que celle-ci, nous porte à croire que ce ne fut pas à Alexandre qu'Apelles répliqua ainsi. Pour faire rire les élèves de troisième ordre, qu'on emploie à broyer les couleurs et à disposer l'atelier, il faut, comme le Mégabyze, être absolument étranger aux choses de l'art. Or, Alexandre, loin d'y être étranger, s'y entendait fort bien. Horace dit qu'il avait « un sentiment exquis des arts, » *judicium subtile videndis artibus;* les Latins lui prodiguent à l'envi les épithètes « d'admirateur éclairé, » *elegans admirator;* « de connaisseur en fait de beautés, » *elegans formarum spectator*; d'homme « d'un goût très-sûr, » *in omni judicio elegantissimus.* C'est Horace, c'est Cicéron, c'est Térence, c'est Velléius Paterculus qui l'injurient ainsi. Et cela se comprend sans peine. Aristote s'occupait beaucoup de questions d'art ; il dut en converser avec son élève Alexandre. La protection qu'Alexandre accorda à Apelles, à Lysippe, et à Pyrgotèles, est encore une autre preuve du goût parfait du conquérant. Si l'on dit que, protégeant bien Khœrilos, qui était un mauvais poëte, il pouvait aussi protéger de grands artistes sans avoir plus conscience de ce qu'il faisait, la mauvaise foi suggérera les paroles : Alexandre, admirateur

d'Homère, élève d'Aristote, jugeait fort bien de toutes les imperfections et de toutes les défaillances du poétastre Khœrilos; mais comme seul ce poëte s'était consacré à ses exploits, il l'employait: à défaut d'autres, il l'acceptait tel qu'il était. Un pareil maître, Aristote; de tels protégés, Apelles, Lysippe, Pyrgotèles; de tels louangeurs, Plutarque, Horace, Cicéron, Térence et tant d'autres sont garants de ce qu'Alexandre ne provoqua jamais le rire chez de petits broyeurs de couleurs.

Apelles ne craignait pas la critique; au contraire, habilement il la recherchait pour s'en aider. Un tableau achevé, il l'exposait soit sur une saillie de sa maison, soit sur un balcon, soit sous la galerie extérieure de sa demeure, entre deux colonnes; quelquefois même, ne dérangeant pas son tableau, il le plaçait sur un tréteau dans l'atelier dont il laissait l'entrée publique (1). Puis, se cachant derrière le panneau, il écoutait les jugements des passants, portant grande attention aux prétendus défauts qu'ils ne manquaient pas de trouver à son œuvre. Il préférait, nous dit Pline, le jugement de la multitude au sien propre (2); non pas qu'il admît toutes les critiques,

(1) *Pergula* de Pline a tant de significations diverses, que je les ai toutes données.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10. Voir le texte, page 324.

puisque, les jugeant avec une impartialité rare, il rejetait immédiatement les fausses dans le sombre de l'oubli, et il se souvenait des justes quand il retouchait son tableau. Phidias agissait comme Apelles. Selon Lucien, ayant terminé le Zeus d'Élée, il fit entrer une foule de gens de toute condition, et, caché derrière une porte, il écouta les éloges et les blâmes. Quand les spectateurs se furent retirés, le grand artiste se remit à l'œuvre, corrigeant et rectifiant la statue d'après l'avis de la majorité; car il « disait qu'il ne croyait pas qu'il existât un meilleur jugement que celui de la foule, attendu que plusieurs personnes doivent mieux voir qu'une seule, fût-elle même Phidias (1). »

Nous croyons que ce fut à l'exposition de *la Procession du Mégabyze* qu'Apelles eut sa fameuse altercation avec un cordonnier. Pline ne précise pas le tableau qui l'occasionna, mais je pense que ce fut la *Pompe du Mégabyze*, quand je considère que pour ce tableau l'exactitude du costume était une condition essentielle, et que dans ces costumes, tous contemporains, l'avis d'un cordonnier sur une sandale devait être plus apprécié que dans un tableau à figures héroïques.

(1) Lucien, *Imag.* 14.

L'histoire est fort curieuse. Parmi la multitude de peuple qui examinait ce tableau, le louangeant ou le blâmant, au milieu des parasites enchantés d'avoir un quart d'heure de leur oisiveté à employer, des magistrats qui le regardaient d'une façon assez méprisante, pensant que l'Art était bien au-dessous des graves questions légales et pénales, des soldats qui le voyaient machinalement, des esclaves hâtifs et fatigués, trouvant un prétexte pour se décharger de leurs fardeaux, pour poser à terre, soit une amphore de terre rouge, de laquelle débordait l'eau de la plus prochaine fontaine, soit un ballot de pourpre, soit une outre de peau de bouc pleine de vin de raisins secs, soit une corbeille d'osier noirâtre remplie de fruits et de légumes, des marchands et des artisans de toute sorte, se trouvait un cordonnier qui, ne voulant point rester en arrière des autres, cherchait quelque belle censure à formuler. Soudain, — il avait vraiment beau jeu, son métier même lui en fournit une, — cordonnier, il se plaignit de ce que le peintre avait omis quelques courroies à des sandales. De toutes les critiques qui parvinrent confusément cette fois-là aux oreilles d'Apelles, critiques adressées la plupart par des gens semblant plus propres à juger un tableau

que ne pouvait l'être un vil savetier, celle-ci seule le frappa. Le lendemain même, après avoir ajouté aux sandales les courroies exigées, il exposa de nouveau le tableau. Il voulait ainsi encourager les assistants à censurer ses œuvres, et leur montrer que, loin de s'offenser des critiques, il y accédait quand elles étaient justes. Le cordonnier fut trop encouragé. Enhardi par cette soumission à son reproche de métier, fier de ce qu'un peintre comme Apelles avait fait attention à ses remarques, excité par les complimentations bruyantes de ceux qui l'entouraient, il se permit de critiquer une jambe. Mais Apelles, indigné, se montra aux yeux étonnés de la multitude, et justement furieux, il cria : « Cordonnier, ne monte point au-dessus de la chaussure (1). » Cette imprécation est passée en adage dans l'antiquité ; on la traduit d'ordinaire prosaïquement,

(1) Voici le texte de Pline. « *Apelles perfecta opera propo-* « *nebat in pergula transeuntibus, atque post ipsam tabulam la-* « *tens, vitia quæ notarentur auscultabat : vulgum diligentiorem* « *judicem quam se præferens. Feruntque a sutore reprehensum,* « *quod in crepidis una pauciores fecisset ansas, eodem, postero* « *die, superbo emendatione pristinæ admonitionis, cavillante circa* « *crus, indignatum prospexisse, denuntiantem, ne supra crepidam* « *sutor judicaret : quod ipsum in proverbium venit.* » *Histor. natur.*, lib. XXXV, cap. 10. — Voir aussi Valère-Maxime, lib. VIII, Ex. ext., et Pline : *In præfat. operis.* — Horace ne se rappelait-il pas l'histoire du cordonnier en écrivant :

Interdum volgus rectum videt : est ubi peccat.

et en en changeant absolument le sens : À chacun son métier.

On peut supposer que dans son atelier d'Éphèse Apelles peignit aussi l'*Héraklès tournant le dos*, qui, dans la suite, transporté à Rome, orna le temple d'Antonia (1). « Cette peinture, dit Pline avec ces subtilités accoutumées qu'il prenait, souvent même sans les comprendre, dans les épigrammatistes grecs, montre le visage avec plus de vérité qu'elle ne le promet (2), » ce qui veut dire : « Cette peinture fait deviner le visage avec plus de certitude que la pose ne le comporte. » Elle montre que c'est Héraklès, sans qu'il soit nécessaire de voir ses traits. Pline ajoute que c'est là le comble de la difficulté. Il déraisonne dans son enthousiasme d'emprunt, car, à voir un homme nu, au torse puissant, aux muscles accentués, aux cheveux épais et crépus, et portant une massue, on reconnaît sans peine Héraklès, quand bien même sa face si caractéristique resterait cachée (3).

(1) Antonia, mère de Caligula, avait consacré ce temple, qui ne fut terminé que sous le règne de Caligula, à la Déesse Anna Perenna.

(2) *Apellis arbitrantur manu esse in Antoniæ templo Herculem adversum : ut (quod est difficillimum) faciem ejus ostendat verius pictura, quam promittat.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(3) Ce texte si obscur s'est prêté surabondamment à toutes

Un écrivain d'un talent reconnu croit voir un pendant à *la Procession du Mégabyze* dans un autre tableau d'Apelles, dont nous parle Pline (1) : *Artémis au milieu d'un chœur de jeunes filles qui sacrifient.* « Comme Diane, dit-il, était la grande divinité d'Éphèse, il est possible qu'Apelles ait voulu faire aussi le portrait des prêtresses du sanctuaire et des filles des principaux citoyens. » Je ne partage pas cet avis, car l'Artémis qu'on révérait à Éphèse, Divinité apportée, dit-on, d'Asie en cette ville par les Amazones, n'avait aucune affinité, aucune ressemblance avec l'Artémis, sœur d'Apollon, des autres nations de la Hellade. Personnification de la toute-puissance nourricière de

les interprétations et à toutes les conjectures. De Caylus et Perrault prétendent qu'Héraklès montrait à la fois son dos et son visage; Falconet assure que c'est une « *ingénieuse* tournure d'expression, » pour dire qu'on croyait voir le Dieu lui-même et non son image. Le père Hardouin, s'appuyant sur cet autre texte de Pline : *Ambire enim debet se extremitas ipsa et sic desinere, ut promittat alia post se : ostendatque etiam quæ occultat*, assure « que les extrémités des contours de cette figure d'Héraklès se terminaient de façon qu'elles promettaient autre chose après elles et qu'elles faisaient même voir ce qu'elles cachaient. » On approfondira le texte de Pline et l'on jugera de toutes ces interprétations. Nous croyons la nôtre la plus exacte, la plus rationnelle et surtout la plus simple.

(1) (*Fecit Apelles*) *Dianam sacrificantium virginum choro mistam*; *quibus vicisse Homeri versus videtur*, *idipsum describentis.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

la nature, vraie nourrice, l'Artémis d'Éphèse était représentée sous la figure d'une momie, le ventre couvert de trois rangées de mamelles, symbole de sa puissance nourrissante; toujours mère et toujours vierge, un voile virginal, surchargé d'un lourd diadème d'or, couvrait sa tête. Ses mains écartées du corps et étendues grandes ouvertes semblaient dire : Prenez, tout ceci est à vous. Des spécimens de tous les quadrupèdes, bœufs, lions, chats, chiens, tigres, chèvres, moutons, sangliers, se modelaient sur une sorte de gaîne d'or, de style égyptien, dans laquelle s'emboîtaient les jambes de la Déesse. Avec cette description, on peut douter beaucoup de l'envie qu'aurait eue Apelles de peindre une telle figure. D'ailleurs, quand les auteurs anciens parlent de cette Divinité, ils ne manquent jamais, pour la distinguer de ses nombreux homonymes, de joindre à son appellation d'Artémis le nom du lieu où elle était honorée. On la voit toujours, dans les auteurs latins, désignée sous le nom de Diane d'Éphèse, *Diana Ephesia*. Pline n'ajoute pas cet adjectif de lieu quand il nous dit seulement : « Ce tableau paraissait surpasser les vers d'Homère qui décrit le même sujet, *quibus vicisse Homeri versus videtur idipsum describentis.* »

Le naturaliste montre encore ici toute la singularité de son sentiment des arts. Comparer quatre vers à un tableau, et accorder le premier prix au tableau et le second prix aux vers après longue délibération, n'est-ce pas démence ou au moins manque absolu de jugement? La comparaison ne peut exister entre un poëme et un tableau. Celui-là s'adresse à la méditation, à l'ouïe; celui-ci à la pensée première, à la vue; celui-là a pour lui le rhythme, la science, la pensée, la richesse et la sonorité des mots; celui-ci la composition, l'éclat des couleurs, la pureté des lignes, la perfection des formes. On ne peut, comme une composition musicale, juger un poëme que partiellement, tandis que l'on peut juger l'ensemble d'un tableau. Le premier fera penser, pleurer, rire, enivrera ou touchera par la réflexion, enthousiasmera même; le second, — *la Déesse de Milo, la Cène, la Descente de croix*, et tant d'autres œuvres d'art produisent cet effet, — jettera dans le mutisme laudatif de l'admiration, dans le silence de la contemplation. Et d'ailleurs n'y a-t-il donc point injustice flagrante envers le peintre, à comparer, à mettre dans la même balance quatre vers qui ne sont qu'une très-minime portion d'un tout sublime, avec un tableau qui, à lui seul, est un tout sublime?

Nous avons relu toutes les œuvres homériques, l'*Iliade*, l'*Odyssée*, les hymnes, les fragments, jusqu'à la *Batrakhomyomakhie*, — espérant rencontrer une comparaison élevée noyée dans cette charmante et étonnante fantaisie, — pour trouver les vers dont parle Pline, et n'en rencontrant point d'autres plus conforme à la phrase du Naturaliste, nous avons fini par nous arrêter à ceux-ci, que nous avaient déjà indiqués certains commentateurs du seizième et du dix-septième siècle. C'est au VI[e] chant de l'*Odyssée;* Homère compare ainsi à Artémis Nausikaa assistant aux jeux de ses servantes :

Οἵη δ' Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεος ἰοχέαιρα,
Ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
Τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς ἐλάφοισιν·
Τῇδε θ' ἅμα Νύμφαι, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο,
Ἀγρονόμοι παίζουσι· γέγηθε δέ τε φρένα Λητώ·
Πασάων δ' ὑπὲρ ἥγε κάρη ἔχει ἠδὲ μέτωπα,
Ῥεῖά τ' ἀριγνώτη πέλεται, καλαὶ δέ τε πᾶσαι (1).

« Telle Artémis se plaît à lancer des flèches dans les montagnes, sur l'immense Taygète et sur l'Érymanthe, aimant à poursuivre les sangliers et les cerfs rapides; autour de la Déesse jouent les

(1) *Odyssée*, chant VI, vers 102 à 108.

Nymphes des champs, filles de Zeus qui porte l'égide. Et Latone se réjouit dans son cœur, car au-dessus de toutes Artémis élève sa tête et son front, et on la reconnaît facilement, elle, la plus belle parmi les belles. »

Pour bien comprendre le *sacrificantium* du vieux Pline, il faut remonter au παίζουσι homérique et nous servir en français des divers équivalents que nous donnent ce verbe grec et ce verbe latin : par *jeunes filles qui sacrifient*, nous entendons jeunes filles qui offrent un sacrifice, qui jouent, qui chantent, qui dansent, enfin, jeunes filles qui honorent Artémis par leurs jeux, leurs chants et leurs danses.

Les vers d'Homère nous donnent une preuve de plus que ce n'était pas l'Artémis d'Éphèse qu'Apelles représenta. Cette Déesse, « qui se plaît à lancer des flèches, » « qui aime à poursuivre sur les montagnes les sangliers et les cerfs, » cette Divinité « autour de laquelle jouent les Nymphes des champs » n'est ni l'Artémis, symbole de la fertilité terrestre, adorée à Éphèse, ni l'Artémis Céleste, sœur d'Apollon, la Déesse « à la flèche d'or, » « vengeresse » « terrible » « destructrice des mortels », ni l'Hékate Taurique aux autels rouges, dégouttants de sang humain, c'est l'Artémis agreste, la

Déesse de la chasse et des Nymphes, vénérée en Arkadie.

Cependant, puisque cette réfutation nous a amené à parler de ce tableau, et qu'il n'est pas impossible qu'Apelles l'ait peint à Éphèse, mais non pour le temple d'Artémis, disons donc ce que l'on peut en penser : que toutes les grâces et tous les charmes du pinceau d'Apelles devaient s'y rencontrer. Quel vrai sujet pour lui ! comme il dut travailler à cette œuvre avec amour, la caresser tendrement ! lui pour qui, comme pour toutes les grandes âmes grecques, Homère était le *Biblion* sacré, le livre par excellence, l'histoire des temps héroïques, l'exposition claire, simple et éblouissante des dogmes splendides et encore inaltérés des premiers âges. L'homme dans Apelles ne croyait plus à la triple divinité d'Artémis, à ses puissances célestes, terrestres et infernales, à ses attributions si variées ; mais le peintre dans lui, quand il reprenait le pinceau après avoir lu un chant d'Homère, se prosternait par la pensée devant la Déesse que le poëte avait chantée, dont l'artiste allait représenter les traits divins. Il peignait dans l'extase du travail, qui le préparait à prier dans l'extase de l'adoration. Le bon sens et la philosophie l'avaient fait sceptique ; la poésie et l'art le rendaient

croyant. Les vers d'Homère évoquaient la Déesse tout entière, sa tête si noble, respirant la grandeur, son corps aux formes élégantes et robustes, taillées pour les exercices violents, ses bras nerveux modelés pour tendre et faire vibrer l'arc d'or « funeste aux bêtes fauves », ses jambes bien découplées montrant sans exagération la force nerveuse, sous la chair albatrine et rosée, et destinées à presser les flancs velus des chevaux et à poursuivre sans fatigue les animaux les plus agiles. L'artiste voyait la Déesse ; il était inspiré ; il allait la peindre comme elle posait devant lui.

Nous rappelant pour décrire Artémis les statues antiques du Louvre et des musées d'Italie et une fresque d'un assez beau caractère trouvée dans les fouilles de Civita-Vecchia en 1760, représentant la fille de Latone guidée par l'Amour et contemplant le sommeil d'Endymiôn, nous nous figurons ainsi la composition d'Apelles (1). Au centre d'un dessin précis mais fondu dans la couleur, modelant sa taille svelte quoique robuste, l'étroitesse de ses hanches, la voûte de sa poitrine, la petitesse de sa

(1) Remarquons en passant que le comte de Caylus, dans ses *Tableaux tirés d'Homère* (livre paru sans nom d'auteur en 1757, in-8°), oublie qu'Apelles a traité ce *Tableau tiré d'Homère*, et ne mentionne même pas comme sujet pictural cette adorable scène.

gorge, le modelé nerveux de ses bras et de ses jambes, apparaît Artémis. Ses formes un peu accusées se noient dans l'éclat des couleurs. Formant un cadre d'ébène, ses cheveux courts ondulent sur sa tête. Elle est vêtue d'une draperie flottante qui couvre les jambes presque jusqu'aux cothurnes, et qui, se rejetant en arrière, glissant sous le bras droit cerclé d'un large anneau d'or, cache l'épaule, le haut du cou et enfin vient s'enrouler en plis sinueux autour de la hanche. (Je pense qu'Apelles devait préférer les plis, alliant la grâce à la majesté d'une telle draperie, à la sévère simplicité de la tunique spartiate dont on est accoutumé à revêtir la Chasseresse.) Entourant Artémis, qui les dépasse par sa taille, qui les vainc par sa beauté, des Nymphes nonchalamment drapées, toute grâce et toute jeunesse, jouent, dansent, chantent pour honorer et charmer la Déesse; accompagnant leurs vers, harmonieusement rhythmés, sur les lyres tétrachordes et les cymbales d'airain.

CHAPITRE XIII

LE TOUR DE GRÈCE D'APELLES

Pour Apelles, avide de tout voir, envieux de tout connaître, le voyage fut toujours cette terre promise à laquelle on n'arrive jamais : atteinte, elle s'évanouit, puisqu'elle en indique une plus désirable.

Au retour de sa longue excursion dans la basse Asie, dans ces splendides régions parcourues par lui en tous sens, il s'arrête quelques années à Éphèse, et il se remet en route pour visiter la Grèce entière, dont il connaît déjà les plus belles contrées. Lorsque nous avons nommé ce voyage un tour de Grèce, comme on dirait un tour de France, nous n'avons pas parlé sans quelque justesse. En France les jeunes peintres entreprennent le traditionnel voyage d'Italie pour étudier les chefs-d'œuvre, les copier,

s'en inspirer. En Grèce les grands artistes, suivant l'exemple donné par Zeuxis, par Polygnote, visitaient toutes les villes de la Hellade ; regardant les œuvres disséminées, les morceaux hors ligne de sculpture et de peinture, les merveilles architecturales, les sites pittoresques, les vues renommées, cherchant et trouvant des commandes qu'ils exécutaient sans délai, et naturellement dans la ville même.

Ainsi agit Apelles. De même qu'à la chasse on suit un renard blessé par les traces sanglantes qui, de pas en pas, s'impriment sur le sol en gouttelettes rouges; de même on pourrait suivre Apelles sur la piste de chefs-d'œuvre qu'il sème à plaisir dans toutes les villes où il passe. A Smyrne, il symbolise la Grâce; en Élide, il fait le portrait de Kyniska; à Athènes, il peint *la Kypris Anadyomène;* à Rhodes, il collabore à la fameuse *Ligne d'Apelles,* et il peint Ménandre, le Satrape de Lydie; à Alexandrie, il dessine, avec une vérité photographique, les traits d'un bouffon; dans l'île de Kos, il peint le roi Antigone et la seconde *Aphrodite.* En prenant pour guide toutes ces œuvres, on peut presque faire le voyage de compagnie avec Apelles.

Pour les Grecs, nation cosmopolite, guerrière, commerciale, artiste, curieuse, navigatrice, donc essentiellement voyageuse, les voyages les plus

longs n'étaient que jeux et plaisir. Il ne serait point étonnant qu'Apelles, dans le cours de ses pérégrinations, arrêté à Smyrne, ou à Rhodes, ou à Kos, pour l'exécution d'un tableau, ne fût venu faire un tour à Éphèse, prendre l'air du pays, afin de couper son travail. Des navires de toute sorte, depuis les simples galères à un seul rang de rameurs, jusqu'aux trirèmes, aux quadrirèmes, et aux vaisseaux à six, à huit, à dix, à douze rangs de rameurs, sillonnaient continuellement la mer Ægée et la mer Ionienne. Les rames innombrables des longs (1) vaisseaux de guerre, aux proues éperonnées d'une triple pointe de fer, qui faisaient le service des côtes, et des navires marchands, à la forme ovale, qui transportaient des denrées et menaient des passagers, — émigrants ou voyageurs, — d'Éphèse à Korinthe, d'Athènes dans l'île de Kos, d'Alexandrie à Rhodes, flagellaient sans relâche les houles frémissantes des mers de Grèce.

A Éphèse, Apelles monta sur un de ces navires qui relâchaient dans toutes les villes, dont leur route était bordée, soit pour s'abriter contre la tempête, soit pour se charger d'eau, pour prendre des vivres, pour acheter, pour vendre, pour échanger

(1) Μακραὶ νῆες.

des marchandises. Le navire conduisit d'abord Apelles dans l'île de Samos, située presque en face d'Éphèse et dont la fertilité prodigieuse faisait songer à l'Éden. Selon Athénée, les figues, les raisins et les roses y naissaient deux fois dans la même année. « Les poules de Samos donnent du lait, » dit un adage grec. Apelles séjourna dans la ville même qui, pour attraits artistiques, avait, outre ses poteries si estimées, le plus immense temple de toute la Grèce (1), l'*Heræum*, édifice d'ordre ionique consacré à Héra, Divinité protectrice de l'île. L'Éphésien fit à Samos un portrait d'un certain Habron (2). Sans doute Pline parle du peintre Habron, auteur d'un tableau représentant *l'Amitié et la Concorde* (3). Pline, à la vérité, ne dit pas qu'Apelles ait peint ce tableau à Samos; il dit seulement qu'il s'y trouvait. C'est un indice sinon une preuve.

(1) Hérodote, lib. III, cap 60.

(2) *Mirantur Apellis Samii Abronem* (*vel Habronem*). Pline, lib. XXXV, cap. 10. — *Nessus pictor Habronis filius*. Pline, lib. XXXV, cap. 11.

(3) Durand, Dalecamp et le père Hardouin n'ont point pensé au peintre dans leurs longs commentaires. Ils voient dans Habron indifféremment ou un fameux efféminé de ἁβρός ou un sophiste athénien, fils de l'orateur Lykurgue. Nous croyons qu'il s'agit du peintre qui, nous l'avons dit, fut sans doute un des condisciples d'Apelles à Sikyône.

Quittant Samos, Apelles, après quelques jours de navigation sur la mer Ikarienne, arriva à Naxos, la plus grande des Cyclades, île aux côtes escarpées, au-dessus desquelles pointait dans le ciel le *Dia*, montagne de Zeus, et couverte de grenadiers et de limoniers, de citroniers, d'amandiers, de figuiers et de mûriers; île chère aux gourmands par son vin délicieux; île chère aux statuaires par ses mines inépuisables de granit, d'ophite et de marbre serpentin. Suivant toujours l'itinéraire commercial que s'est tracé le patron du navire, il voit Paros, sa voisine, patrie sacrée du marbre blanc aux pâleurs éclatantes, et l'insalubre Délos, l'antique île flottante, où Erysikhthon, fils de Kékrops, avait édifié un temple à Phoibos et à Artemis en souvenir de leur naissance dans ce pays. Puis, reprenant sa course, le navire s'enfonce dans la mer de Myrtos, remonte jusqu'à Argos le golfe d'Argolide, contourne les côtes de la Lakonie, passe entre le cap Malea et la fameuse île de Kythère, plonge un instant dans les eaux douces que l'Eurotas jette dans l'amertume de la mer, double le cap de Ténare, entre dans la mer Ionienne, et, longeant les découpages capricieux que forme la terre de Messénie, touchant à Pylos et à Kyparisse, il conduit Apelles en pleine Elide, dans le port d'Elis. Cette ville était encore

dans toute sa splendeur. Après Athènes et Korinthe, c'était celle qui possédait le plus de monuments : temples, portiques, gymnases, fontaines. L'Aphrodite Ourania et l'Aphrodite Pandemos y avaient chacune leur temple. La statue de la première, de la main de Phidias, était d'ivoire et d'or. Parmi tant d'autres, on remarquait aussi les temples de Hadès, d'Athéné, des Grâces et de Dionysos.

Apelles, selon le témoignage de Pausanias, peignit à Elis le portrait de Kyniska (1). Cette Kyniska, « femme d'une âme virile » dit Junius (2), était la fille d'Arkhidamos et la sœur d'Agésilas. Née à Sparte, quelles circonstances l'avaient attirée en Élide ? Kyniska était célèbre pour avoir remporté la victoire aux jeux Olympiques dans la première course de quadriges qui y fut donnée (3). Elle ne concourut pas elle-même ; elle fit guider ses chevaux dans l'arène par un écuyer. Apelles la peignit peut-être comme l'art statuaire l'avait modelée. A Olympie on voyait un groupe en bronze où elle était représentée montée sur un char avec son écuyer (4).

(1) Κυνίσκας εἰκὼν, Ἀπελλοῦ τέχνη. Pausanias, lib. VI, cap. 1.

(2) *Virilis animi feminam*, F. Junius, *de Pictura veterum. Catalog.*, p. 21.

(3) Pausanias, lib. III, cap. 8.

(4) Pausanias, lib. III, cap. 8.

D'Elis, le chemin que prit Apelles pour aller à Athènes, avait pour stations : Patras (1), sur le golfe de Lépante, dont le temple d'Artémis renfermait une statue de la Déesse en ivoire incrusté d'or ; Ægium, à l'entrée du golfe de Korinthe ; Sikyône, où Apelles revit peut-être quelques-uns des anciens condisciples, épargnés par ces deux grandes dépopulatrices, la mort et l'émigration ; et Korinthe, la grande ville. Quittant Korinthe, sans doute Apelles

(1) Selon le témoignage de Falconet, un père jésuite, enthousiaste des *Noces Aldobrandines*, a prétendu que cette peinture était d'Apelles et qu'il était venu la faire à Rome. En effet, la peinture découverte sous Clément VIII et transportée au palais Aldrovandi (et non Aldobrandi) fut exécutée à Rome, puisqu'elle représente une cérémonie romaine. Les *Noces Aldobrandines*, quelle que soit leur valeur, semblent indignes de l'immense réputation d'Apelles. Apelles, à une époque où la Grèce était encore tout artiste, aurait-il quitté sa patrie sans y être obligé pour aller dans un pays encore sinon tout barbare, du moins tout guerrier? — Ce voyage n'aurait pu avoir lieu que durant la seconde guerre Samnite (326-305). — D'ailleurs, toutes les peintures trouvées à Rome ou dans les environs sont d'une époque bien postérieure aux guerres samnites. On doute même qu'il en existe faites au temps d'Auguste. Elles datent au plus des règnes de Néron, de Claude et peut-être de Tibère. Nous avons même des peintures trouvées en Grèce, des fresques peintes sur des stèles sépulcrales ; et nous savons par des raisons paléographiques qu'elles appartiennent sans exception à la basse époque. Si toutefois Apelles alla en Italie, ce fut à Patras qu'il quitta la Grèce, car c'est dans le port de cette ville qu'on s'embarquait pour Brindes.

prit à pied la route de terre. Il gravit une des montagnes de la chaîne du Taygète, et se trouva sur les bords du golfe Saronique, qu'il contourna jusqu'à Mégare au bruit toujours monotone et jamais lassant des vagues qui meurent sur le sable. Il fit une courte halte dans cette ville située à égale distance de Korinthe et d'Athènes (environ à neuf lieues); puis il s'engagea dans le chemin connu sous le nom de *route du Péloponèse*, qui, suivant la mer, le conduisit, ayant toujours à sa droite les flots de la baie, à sa gauche les champs de blé et d'orge, les bois de lauriers roses et les forêts d'oliviers, jusqu'à Eleusis, d'où la voie sacrée le mena enfin à Athènes.

CHAPITRE XIV

LA KYPRIS ANADYOMÈNE

Selon l'opinion de la critique, Apelles, durant son séjour à Athènes, se fit initier aux mystères d'Éleusis. L'érudition appuie sans doute sa conjecture sur ces quelques lignes d'Athénée, d'ailleurs si importantes pour l'histoire d'Apelles, à cause de la *Kypris Anadyomène* : « Phryné était surtout belle dans ces parties du corps qu'on ne voit pas. Il fut toujours difficile de la contempler nue ; car elle portait une tunique serrant étroitement les chairs et elle ne fréquentait pas les bains publics. Cependant, au milieu des fêtes éleusiniennes, dans les jours consacrés à Poseidôn, Phryné, aux yeux de tous les Grecs, déposa ses vêtements et, dénouant ses cheveux, elle entra dans la mer. De telle sorte

qu'Apelles la prit pour modèle de sa Kypris Anadyomène (1). »

Mais Athénée ne laisse point échapper un seul mot qui puisse faire soupçonner l'initiation d'Apelles dans les mystères sacrés de Déméter et de Perséphôné. L'initiation éleusinienne offrait aux récipiendaires une suite d'humiliations, d'abstinences et d'austérités telles que les plus sévères examens, les marches processionnelles avec des torches, les jeûnes, les ablutions multipliées, qui devaient en éloigner bien des gens et, parmi ceux-ci, Apelles dont le caractère libre et noblement insouciant devait se prêter difficilement à souffrir de pareilles mortifications dans le seul but de participer à quelques diffuses révélations sur la vie future. D'ailleurs, sa nationalité d'Ionien ne devait-elle pas l'exclure de l'admission aux Éleusinies? La coutume était de se faire admettre citoyen d'Athènes pour devenir mystès (2). Il faut entendre par les paroles d'Athénée, qu'Apelles assistait aux jeux et aux processions des Éleusinies non en initié mais en simple curieux, non en acteur, mais en spectateur, comme il aurait pu voir les jeux des Panathénées, des Thesmophories, des fêtes Pan-

(1) Athénée, lib. XIII, cap. 6.

(2) Μύστης, initié.

helléniques. Quand Athénée dit : Phryné entra dans l'eau « *aux yeux de tous les Grecs,* » ἐν ὄψει τῶν Πανελλήνων πάντων, il est bien sous-entendu que tous les Grecs n'étaient pas initiés.

En Grèce, on avait pour la beauté un véritable culte. Dans cette circonstance la belle Phryné voulut être adorée, concurremment avec Déméter et Perséphôné. Elle voulut éblouir les Grecs par toutes ses grâces et par toutes ses beautés; elle voulut apparaître à leurs yeux étonnés d'admiration comme une vision divine. Spectacle sublime, la courtisane se plut à donner à son cher peuple d'Athènes la représentation au naturel de la naissance d'Aphrodite. Était-ce une impiété? était-ce un sacrifice offert à la Déesse? Les Grecs, qui à cette époque n'aimaient déjà plus dans leur religion, devenue une véritable idolâtrie, que la représentation plastique des Dieux et les hymnes d'adoration que les poëtes chantaient, pensèrent ou feignirent de penser que c'était un grandiose hommage à Aphrodite, et en vrais amoureux du Beau, loin de s'en offenser ils s'en réjouirent.

Phryné, si c'était chose préméditée, avait bien choisi tout. Quel sujet plus sublime? la naissance d'Aprodite. Où trouver un plus grand nombre de spectateurs? la Grèce entière déjà émue par les

majestueuses pompes d'Éleusis. Où prendre un plus splendide décor? la mer, calme et transparente comme un saphir, et brisant seulement quelques vagues sur le sable des côtes. A gauche, les roches dorées qui entourent l'île de Salamine, lui formant une ceinture de granit; en face de ses yeux, l'horizon marin du golfe Saronique qui se prolonge jusqu'aux rives de Korinthe; à droite, les côtes de la Mégaride, bordées de montagnes dont le bleu gris s'harmonise, sans se confondre, avec le bleu pâle et violacé de la mer, avec le bleu ardent et limpide du ciel. Enfin, couronnant d'un disque de feu les montagnes du Péloponèse, éclatent les rayons empourprés du soleil couchant.

Phryné n'était plus jeune, et c'est peut-être pour cette cause qu'elle se fit voir ainsi nue, voulant montrer aux Athéniens que les années ne lui avaient enlevé aucune beauté et qu'elle donnait raison au distique de Platon :

« Je possède Arkhéanasse, l'hétaïre de Kolo-
« phon, dont les premières rides sont autant de
« retraites pour le malicieux Amour (1). »

(1) Athénée, *loc. cit*, sect. 56. — A l'exemple de Platon, tous les poëtes grecs ont chanté les louanges des vieilles courtisanes. L'Anthologie regorge d'épigrammes écrites dans ce but. Parmi les anonymes, parmi celles de Rufin, de Kallimakhos, de Marcus Argentarius et des autres, je citerai seule-

Phryné remplit son but, puisqu'elle éblouit les yeux des Athéniens et que, gloire inespérée, par la majestueuse poésie de sa pose et par la perfection irrévable de son corps, elle inspira à Apelles son chef-d'œuvre, la *Kypris Anadyomène.* On peut sans hardiesse conjecturer que, sachant le projet, si flatteur pour sa beauté fugitive, du peintre d'Alexandre, l'hétaïre permit à Apelles de contempler avec plus de loisir et d'étudier plus longuement les formes parfaites qu'il n'avait fait qu'entrevoir. En cela, l'ancienne maîtresse de Praxitèles n'était-elle pas deux fois infidèle à son souvenir : infidèle à l'homme en devenant pour un jour la maîtresse d'Apelles ; infidèle à l'artiste en servant à créer une rivale à l'*Aphrodite* de Knide ?

Puisque nous avons parlé de Praxitèles, nous allons, tout en admettant la priorité de la création de l'*Aphrodite* de Knide sur la création de la *Kypris Anadyomène*, réfuter l'opinion commune qui,

ment celle-ci, de Philodème : « Kharité est près d'atteindre soixante ans, et de longs cheveux noirs parent encore sa tête ; sur sa poitrine s'arrondissent deux seins de marbre qui se passent encore d'une ceinture pour les maintenir ; sa peau sans une ride exhale toujours le doux parfum de l'ambroisie. Pleine de grâces et de charmes, elle respire la séduction. Allons, vous qui ne fuyez pas les amours provocantes, accourez sans compter le nombre des années ». *Anthologia græca*. V. *Epigrammata erotica*, 13.

élevant trop Praxitèles, abaisse Apelles, et qui va jusqu'à prétendre que le peintre s'inspira de l'œuvre du sculpteur. Heureusement pour la gloire d'Apelles, — qu'on eût trop facilement accusé de plagiat comme ayant le second pris Phryné pour modèle d'Aphrodite, — des épigrammes de l'Anthologie, plusieurs lignes de Lucien, et des imitations de ces deux œuvres sculptées sur du marbre ou gravées sur des camées nous permettent de connaître, de juger et de comparer l'*Aphrodite* (1) de Praxitèles et l'*Aphrodite* d'Apelles.

Les épigrammes de l'Anthologie ne peignent pas l'*Aphrodite* de Knide ; ce sont des louanges harmonieusement modulées et non des vers descriptifs. Elles sont au nombre de douze. Nous devons les unes à Platon le Jeune, à Lucien, à Événus, à Antipater ; les auteurs des autres sont restés inconnus. Toutes charmantes, elles expriment toutes la même pensée, variant seulement les mots et les rhythmes.

En voici deux choisies au hasard :

« Qui a donné la vie au marbre? Qui donc sur la

(1) Quand je parle de l'*Aphrodite* de Praxitèles, il est sous-entendu que c'est de l'*Aphrodite* connue sous le nom d'*Aphrodite* de Knide ; je ne m'occupe pas de son *Aphrodite* de Kos, qu'il avait sculptée voilée.

« terre a vu Kypris? Qui a pu mettre tant de « charmes dans la pierre? C'est sans doute le ci- « seau de Praxitèles, ou bien peut-être, laissant là « l'Olympe, Aphrodite est-elle descendue à « Knide (1). »

« Trois mortels seulement m'ont vue nue, « Paris, Ankhise, Adônis, les seuls que je con- « naisse; mais Praxitèles, où m'a-t-il regardée (2)? »

Le dialogue des amours qu'on attribue à Lucien, contient ces quelques lignes plus explicites sur cette Aphrodite : « Nous résolûmes de relâcher au port de Knide pour y voir le temple d'Aphrodite et le chef-d'œuvre de Praxitèles qui y est renfermé... Après nous être rassasiés de la fraîcheur de ses ombrages, nous entrâmes dans le temple même. Au milieu se montre la Déesse, statue en marbre de Paros (3) de la beauté la plus accomplie. Un sourire

(1) *Antholog. Planudea,* lib. IV, épig. 159 : Ἐις ἄγαλμα Ἀφροδίτης τῆς ἐν Κνίδῳ.

(2) *Antholog. Planud.*, lib. IV, épigr. 168.

(3) En outre de tout le sophistisme et de toute la rhétorique qui, déparant ce dialogue, font douter qu'il soit de Lucien, voici encore une autre preuve, bien minime, mais bien matérielle, qui affirmerait presque qu'il n'est pas en effet de Lucien. L'auteur de ce dialogue raconte que l'*Aphrodite knidienne* est en marbre de Paros, et Lucien, dans le *Zeus tragique* (parag. 10), dit par la bouche d'Hermès que Praxitèles a taillé l'*Aphrodite* de Knide dans un bloc de marbre blanc du Pentélique.

charmeur entr'ouvre sa bouche. Aucun voile ne cache son beau corps qu'elle laisse voir dans sa sublime nudité; seulement une de ses mains protége sa pudeur. Le génie du statuaire a été si puissant, que le marbre, naturellement dur et roide, semble s'être amolli sous son ciseau pour exprimer la mollesse gracieuse de chacun de ses membres (1). »

La médaille frappée à Knide en l'honneur de Caracalla et de Plautilla qui représente exactement l'*Aphrodite* de Praxitèles et grand nombre d'imitations en marbre et en bronze de cette statue, gravées dans l'atlas des *Voyages d'Anacharsis* (2), dans *le Museo Pio Clementino* (3), et dans *la Dissertation sur Vénus*, de l'abbé Lachau (4), nous montrent encore mieux l'*Aphrodite* de Knide que ne peuvent le faire Lucien et les épigrammatistes. La statue est mollement inclinée en avant. A ses pieds se modèle l'alabastrite qui attire ses regards de la statue. De la main gauche dont les doigts pressent l'étoffe sans force, elle enlève son dernier voile; sa main droite se replie sur le ventre

(1) Lucien, *De Amoribus*, parag. 11, 12 et 13.
(2) Pl. 39, n° 5.
(3) Tome I, pl. A, n° 3.
(4) Pl. 71.

dans la pose que prend la Vénus de Médicis.

Maintenant que nous connaissons l'*Aphrodite* de Praxitèle, occupons-nous d'étudier l'*Aphrodite* d'Apelles. Voici les cinq épigrammes de l'Anthologie grecque, qui chantent ses louanges. La première est de Léonidas de Tarente, qui vivait à peu près dans la cent vingt-sixième olympiade. Les épigrammes de Léonidas font partie des plus belles fleurs de la *Couronne de Méléagre*. Il les a justement appréciées en les comparant au lierre en fleur : Ἐν δὲ Λεωνίδεω θαλεροὺς κισσοῖο κορύμβους. Antipater de Sidon composa la seconde dans la cent soixantième olympiade. La troisième est du fameux Arkhias, le contemporain et le client de Cicéron ; la quatrième fut rimée du temps d'Auguste, par un certain Démokrite ; enfin nous devons la dernière, beaucoup plus récente, à Julien d'Égypte, vivant du temps de Justinien (130 ans après l'ère chrétienne).

ΛΕΩΝΙΔΟΥ ΤΑΡΑΝΤΙΝΟΥ

Τὰν ἐκφυγοῦσαν ματρὸς ἐκ κόλπων ἔτι,
Ἀφρῷ τε μορμύρουσαν εὐλεχῆ Κύπριν
Ἰδὼν Ἀπελλῆς, κάλλος ἱμερώτατον,
Οὐ γραπτόν, ἀλλ' ἔμψυχον ἐξεμάξατο.
Εὖ μὲν γὰρ ἄκραις χερσὶν ἐκθλίβει κόμαν,
Εὖ δ' ὀμμάτων γαληνὸς ἐκλάμπει πόθος,
Καὶ μαζός, ἀκμῆς ἄγγελος, κυδωνιᾷ·
Αὐτὰ δ' Ἀθάνα καὶ Διὸς συνευνέτις
Φάσουσιν, ὦ Ζεῦ, λειπόμεσθα τῇ κρίσει (1).

(1) *Antholog. Planud.*, lib. IV, épigr. 182.

DE LÉONIDAS DE TARENTE

« Apelles voyant Kypris sortant toute murmu« rante du sein de sa mère, et couverte d'une « écume blanche, représenta sa beauté qui fit « naître tant de désirs, non dans l'immobilité d'une « peinture, mais dans le mouvement de la vie. « Comme de ses doigts elle tord bien, pour ex« primer l'eau, sa chevelure humide! Quel charme « dans ses yeux où brille sereinement le désir, et « avec quelle grâce ses seins juvéniles se gonflent, « s'arrondissant en forme de pommes de coing! « A sa vue, Athéné et la reine de l'Olympe elle« même s'écrieront : O Zeus! nous lui cédons le « prix de la beauté. »

ΑΝΤΙΠΑΤΡΟΥ ΣΙΔΩΝΙΟΥ

Τὰν ἀναδυομέναν ἀπὸ ματέρος ἄρτι θαλάσσας
Κύπριν, Ἀπελλείου μόχθον ὅρα γραφίδος,
Ὡς χερὶ συμμάψασα διάβροχον ὕδατι χαίταν
Ἐκθλίβει νοτερῶν ἀφρὸν ἀπὸ πλοκάμων.
Αὐταὶ νῦν ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη·
Οὐκέτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα (1).

(1) *Antholog. Planud.*, lib. IV, épig. 198. — Ausone a imité l'épigramme d'Antipater. Voici les vers du poëte latin (épigr. 104) :

Emersam pelagi nuper genitalibus undis
Cyprin Apellei cerne laboris opus ;
Ut complexa manu madidos salis æquore crines
Humidulis spumas stringit utraque comis.
Jam tibi nos, Cypri, Juno inquit et innuba Pallas,
Cedimus, et formæ præmia deferimus.

D'ANTIPATER DE SIDON

« Cette Kypris, qui vient de s'élancer du sein « maternel des ondes, c'est l'œuvre du pinceau « d'Apelles. Regarde comme, ayant saisi de la « main sa chevelure ruisselante, elle pressure « l'écume qui mouille des vagues. Maintenant « Athéné et même Héra vont s'écrier : « Nous ne « voulons plus lutter avec toi pour le prix de « beauté. »

ΑΡΧΙΟΥ

Αὐτὰν ἐκ πόντοιο τιθηνητῆρος Ἀπελλῆς
Τὰν Κύπριν γυμνὰν εἶδε λοχευομέναν,
Καὶ τοίαν ἐτύπωσε, διάβροχον ὕδατος ἀφρῷ
Θλίβουσαν θαλεραῖς χερσὶν ἔτι πλόκαμον (1).

D'ARKHIAS

« Apelles vit Kypris nue, naissant du sein de « la mer nourricière, et il l'a représentée ainsi, « prenant de ses belles mains sa chevelure toute « imprégnée de l'écume de la mer blanchissante. »

ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΥ

Κύπρις ὅτε σταλάουσα κόμας ἁλιμυρέος ἀφροῦ
Γυμνὴ πορφυρέου κύματος ἐξανέδυ,
Οὕτω που κατὰ λευκὰ παρήϊα χερσὶν ἑλοῦσα
Βόστρυχον, Αἰγαίην ἐξεπίεζεν ἅλα,
Στέρνα μόνον φαίνουσα, τὰ καὶ θέμις · εἰ δὲ τοιήδε
Κείνη, συγχείσθω θυμὸς Ἐνυαλίου (2).

(1) *Antholog. Planud.*, lib. IV, épigr. 179.
(2) *Anthulog. Planud.*, lib. IV, épigr. 180.

DE DÉMOKRITE

« Quand Kypris, la chevelure toute dégouttante « d'écume amère, sortit du flot qui brille d'écla- « tantes couleurs, ainsi elle souleva dans ses mains, « contre ses belles joues blanches, les boucles de « ses cheveux, et elle en exprima l'onde de la mer « Ægée, montrant seulement son sein, car il est « permis de le voir. Si le Dieu de la guerre l'a- « perçoit ainsi, son âme sera troublée. »

ΙΟΥΛΙΑΝΟΥ ΑΙΓΥΠΤΙΟΥ

Ἄρτι θαλασσαίης Παφίη προὔκυψε λοχείης,
Μαῖαν Ἀπελλείην εὑραμένη παλάμην,
Ἀλλὰ τάχος γραφίδων ἀποχάζεο, μή σε διήνῃ
Ἀφρὸς ἀποστάζων θλιβομένων πλοκάμων.
Εἰ τοίη ποτὲ Κύπρις ἐγυμνώθη διὰ μῆλον,
Τὴν Τροίην ἀδίκως Παλλὰς ἐλῃίσατο (1).

DE JULIEN D'ÉGYPTE

« La Déesse de Paphos vient de naître de l'ac- « couchement de la mer, ayant trouvé la main « d'Apelles pour remplir les fonctions de sage- « femme. Rapidement éloigne-toi du tableau, de « peur d'être mouillé par l'écume qui ruisselle de « sa chevelure pressée. Si autrefois Kypris s'est « fait voir ainsi pour une pomme, injustement « Pallas a dévasté Troie. »

(1) *Antholog. Planud.*, lib. IV. épigr. 181.

Citons encore ces vers d'Ovide, réminiscence des charmantes épigrammes grecques :

> Sic madidos siccat digitis Venus uda capillos,
> Et modo maternis tecta videtur aquis (1).

« Ainsi Vénus presse de ses doigts ses cheveux humides, encore couverte des eaux qui lui donnèrent la vie. »

Par les poëtes nous connaissons la *Kypris Anadyomène.* Tentons maintenant de la retrouver dans les imitations que nous en ont laissées les sculpteurs et les graveurs de la décadence. On possède quelques statuettes qui passent pour des réductions de l'*Aphrodite* d'Apelles. La plupart sont très-petites et d'une fort mauvaise exécution. L'une d'elles a été placée au musée de Dijon.

La statuette de bronze gravée dans le *Recueil des Antiquités* du comte de Caylus ne nous satisfait point non plus. Elle nous semble un mauvais original ou du moins plutôt une interprétation

(1) *Tristium*, lib. II, vers 526. — Ovide parle souvent d'ailleurs de la *Kypris Anadyomène.* Voyez *De Arte amandi*, lib. III, vers 401 :

> Si Venerem Cous nunquam pinxisset Apelles,
> Mersa sub æquoreis illa lateret aquis.

Et : *De Ponto*, lib. IV, Eleg. 1 :

> Ut Venus artificis labor est et gloria Coi,
> Æquoreo madidas quæ premit imbre comas.

qu'une imitation de la ***Kypris Anadyomène.*** La Déesse ne respire ni la grâce de sa nature, ni la majesté de sa divinité. Le corps ne se présente pas de face; il se contourne péniblement. Les bras et les jambes, d'une gracilité ascétique, feraient plutôt penser aux peintures des Mantegna, des Albert Durer et des Hemling qu'elles ne rappellent les œuvres si pleines de force et de santé de l'art grec. Il n'y a ni vie ni chair dans cette figure grêle et voûtée. Les cheveux, dont les extrémités tombent à peine à la hauteur des épaules, sont infiniment trop courts. On dirait une fillette de quatorze ans dont les chairs peu nourries laissent voir des muscles d'éphèbe. Puis, signe de décadence, indice de maniérisme et de recherche, les feuilles d'une menue branche d'olivier s'étalent sur le ventre avec une ridicule affectation de pudeur.

Sur la même planche, se trouve la copie exacte d'une pierre verte, dont la fine gravure représente une femme nue tenant ses cheveux dans ses mains, que le comte de Caylus assure aussi être une imitation de la ***Kypris Anadyomène.*** Cette figure nous paraît meilleure que le bronze décrit précédemment. Les bras plus robustes et plus gracieux en même temps, les chairs du corps plus mollement et plus largement modelées, les cheveux

plus longs montrent une femme et non une enfant. Mais sa pose est encore plus disgracieuse que celle de la statuette. Le bras droit qui s'avance à droite soutenant la tête qui penche, le corps qui rentre et qui s'efface en s'arrondissant du côté gauche, les jambes, pareillement jetées à gauche, forment un arc tendu parfait. En attachant au coude l'une des extrémités de la cordelette cirée qui vibre sous la main de l'archer, et en enroulant l'autre autour de l'orteil du pied droit on aurait une ligne verticale parfaite que ne désavouerait pas un géomètre.

Le savant archéologue Millin, conservateur des médailles, a fait graver dans ses *Monuments antiques inédits* (1), une statuette de bronze qui nous paraît, comme à lui (2) et selon ses expressions, « le monument le plus beau, le plus considérable, le plus complet, représentant Vénus Anadyomène, que le temps nous ait conservé. » Voici selon Millin l'historique de la découverte : « Cette Vénus a été trouvée dans les fouilles que l'on a faites pendant l'été de l'an X (1802) dans le lit de la Saône, à Pontarlier. Les découvertes faites à cet endroit à

(1) *Monuments antiques inédits ou nouvellement expliqués*, par A.-L. Millin. Imprimerie impériale. 2 v. in-4°. T. II, p. 28 et 29.

(2) Paliot de Montabert a la même opinion : *Traité complet de la peinture*, t. II, p. 475. — C'est cette figure que nous avons fait graver.

différentes époques attestent qu'il y eut autrefois une ville considérable. C'est une tradition du pays consignée dans des écrits du treizième siècle. On trouve à Pontarlier des fragments d'architecture, des chapiteaux entiers, des fûts de colonne et des médailles. Cette statuette fut achetée par M. Charles Lamarche, qui a bien voulu la laisser quelque temps chez moi, où j'ai eu le loisir de l'examiner. »

Millin pense que cette figurine, dont la facture est loin d'être irréprochable, fut sculptée vers le temps d'Antonin le Pieux, s'appuyant sur ce que les prunelles sont indiquées et que cet usage ne parut que vers le temps d'Hadrien. Cette preuve n'est point décisive, puisque dès le cinquième siècle, alors que Skopas et Praxitèles conservaient encore à leurs statues la majestueuse et si expressive cécité qui est l'apanage des Dieux helléniques, Lysippe indiquait par le moyen de plaques de métal et de pierreries brillantes, les cornées, les pupilles et les iris des yeux d'Alexandre. A notre avis, c'est plutôt le faire médiocre de la figure que l'indication des prunelles qui doit porter son exécution à cette époque de décadence. Dans le cas où cette double conjecture serait vraie, le bronze découvert à Pontarlier aurait été fait quand la peinture d'Apelles ne subsistait plus, puisque l'humidité

l'avait détériorée, pourrie et finalement détruite en entier avant le règne de Néron. C'est sans doute une répétition réduite d'une imitation exécutée au temps où le tableau d'Apelles existait encore. Elle mesure neuf pouces, neuf lignes.

Cette statuette représente une femme très-grande; elle a près de huit têtes, comme les majestueux portraits de femme peints par Rubens. Sa haute taille, chose étonnante, ne lui enlève rien de sa grâce, ou pour employer le synonyme de grâce, — mot charmant pris à la langue si expressive du quinzième siècle,—de sa « vénusté ». Elle paraît vingt-cinq ans. Ce n'est point à cet âge que nous nous figurons Aphrodite naissant au monde; mais Apelles a une excuse : son modèle Phryné, l'hétaïre d'Athènes, que cependant il a beaucoup rajeunie. Dans les mêmes principes de haute proportion, la tête est petite; pleine d'animation, elle est placée de trois quarts et elle s'incline imperceptiblement en avant, le regard porté à droite. Elle a la grâce, la naïveté, l'innocence et non la pudeur dont elle ne se doute pas encore. Ses yeux grands ouverts expriment l'étonnement, la curiosité, mais surtout le calme placide et la sereine insouciance d'une puissante Divinité. Toute en vie, sa bouche semble fré-

mir ; on la croit voir se colorer de la pourpre la plus pure; et on serait tenté de dire de ses lèvres attirantes, selon l'expression du poëte latin : « *æmula labra rosis*, lèvres émules des roses ». Bien rempli d'une chair vivante et massive dans sa grâce, le bras droit s'incline diagonalement et remonte en se repliant vers la tête ; la main presse mollement entre ses doigts la moitié de la chevelure ruisselante d'eau de mer. Le bras gauche tombe presque sur sa hanche ; puis l'avant-bras se relève, et la main vue de dos presse les boucles de l'autre portion des cheveux dont les mèches les plus longues couvrent l'épaule et descendent un peu plus bas que la gorge. Quoique très-formés, les seins sont petits et peu accentués. Là, nous voyons bien la recherche d'Apelles pour donner la jeunesse à son Aphrodite. Une des jambes tombe d'aplomb, droite ; l'autre, dont le genou fait saillie, se replie en arrière, accusant une légère dépression dans sa partie inférieure. On retrouve sur tout le corps et particulièrement sur le ventre les mêmes ondulations carnéennes et marmoréennes, vivantes comme la chair et dures comme le marbre, qui se modèlent sur le torse de la Déesse de Milo.

Qu'on reconnaît bien cette *Kypris Anadyo-*

mène (1) tant décrite et tant louangée par les poëtes de l'anthologie! Elle s'élance du sein maternel des ondes, — τὰν ἀναδυομέναν ἀπὸ ματέρος θαλάσσας, — frémissante et couverte d'une écume blanche, — ἀφρῷ μορμύρουσαν εὐλεχῆ. — De ses doigts elle exprime l'eau de sa chevelure. — ἄκραις χερσὶν ἐκθλίβει κόμαν. — Dans ses yeux brille sereinement le désir, — ὀμμάτων γαληνὸς ἐκλάμπει πόθος, — et ses seins juvéniles se gonflent en s'arrondissant en formes de pommes de coing, — ἀκμῆς ἄγγελος κυδωνιᾷ. — Athéné et même Héra vont s'écrier : Nous ne te disputons plus le prix de la beauté. — Ἐρέουσιν Ἀθηναίη τε καὶ Ἥρη, οὐκέτι σοὶ μορφᾶς εἰς ἔριν ἐρχόμεθα.

Par ces deux descriptions, on comprend tout de suite l'immense différence qui existe entre ces deux

(1) Disons cependant qu'on reconnaît la *Kypris Anadyomène* au charme et à la grandeur de sa pose, à la perfection de ses formes, mais qu'on ne peut pas la reconnaître à l'expression divine de ses traits, aux ondulations vivantes de ses chairs. On a tout au plus dans cette statue la pensée d'Apelles; on n'a pas l'œuvre de son pinceau. Quelle distance sépare la figurine de bronze du tableau d'Apelles! Quelle distance sépare encore la gravure de la figurine de bronze! Certains archéologues ne veulent pas que ces statuettes soient des imitations de l'*Aphrodite*, ils disent que ce sont des figures de Naïades. Rien ne l'affirme; et d'ailleurs, comme toutes ces *Naïades*, bronzes de la décadence, sont postérieures à l'*Aphrodite* d'Apelles, n'a-t-on pas, en les sculptant, imité la pose de la divine Naïade, Kypris Anadyomène?

chefs-d'œuvre détruits : l'*Aphrodite* de Praxitèles et l'*Aphrodite* d'Apelles. Aphrodite telle que l'a sculptée Praxitèle est une femme; Aphrodite telle que l'a peinte Apelles est une Déesse. La *Kypris* de Knide, c'est la courtisane Phryné réalisée qui sort du bain. Impudique et provocante dans sa fausse affectation de pudeur, cette figure allume dans plus d'un Grec le feu dévorant d'une passion inavouable (1). Elle semble se demander si des yeux curieux la regardent. A la fois confuse et fière, fâchée et contente d'être vue dans sa splendide nudité, on sent la rougeur s'étaler sur son front et sur ses joues, on voit un sourire plisser ses lèvres. Praxitèles, en sculptant la statue, n'eut point d'autres pensées que de copier exactement, en les embellissant encore, les formes parfaites de sa maîtresse. Il ne fit qu'un portrait en marbre. Cette œuvre que nous nommons complaisamment la *Kypris* de Praxitèles, il serait plus juste de l'appeler la *Phryné au bain* de Praxitèles. Comme conception, les *Kypris au bain* des Coustou, des Allegrain, des Falconet, égalent la *Kypris* de Praxitèles; comme conception, l'*Aphrodite* d'Apelles égale les plus belles statues du divin Phi-

(1) Lucien, *De Amoribus*, parag. 15 et suiv.

dias. Dans ce même modèle, où le sculpteur n'avait vu qu'une courtisane, le peintre vit une Divinité. Il fit plus ; il vit en elle le grand symbole des cosmologistes, admis par les physiciens. Kypris Anadyomène, c'est la Déesse de l'amour, c'est le principe immense de la force reproductive de la nature, c'est la toute-puissance qui crée et qui féconde. Comme l'eau est la source de tout, Aphrodite est la mère de tout.

Déesse de l'amour, l'hymne homérique la glorifie ainsi :

« C'est elle qui fait éclore les tendres désirs dans « le sein des Dieux, qui soumet à ses lois les mor- « tels, les oiseaux, légers habitants de l'air, tous « les monstres, et ceux de la terre, et ceux des « flots ; c'est elle, la douce Kypris couronnée de « fleurs, c'est elle qui courbe sous ses travaux « tout ce qui respire (1). »

Principe de production et de fécondité éternelle, le philosophe Lucrèce la chante et raconte son culte dans ces vers géants :

« Mère des Romains, charme des hommes et « des Dieux, ô Vénus nourricière des humains, « du haut de la voûte étoilée, tu fécondes les mers

(1) Hymni Homerici, III, εἰς Ἀφροδίτην, vers 2 à 6.

« chargées de navires et les terres qui donnent les « moissons. C'est par toi que les animaux de toute « espèce sont conçus et qu'ils ouvrent les yeux à « la lumière du soleil. A ton apparition, Déesse, « les vents s'enfuient, chassant les nuages du ciel. « La terre, qui agit avec art, t'ouvre ses fleurs les « plus suaves; les eaux de l'Océan te sourient; le « ciel, devenu serein, répand au loin sa splendeur. « A peine le printemps a-t-il ramené les jours bril- « lants, à peine le zéphyr a-t-il recouvré son ha- « leine féconde que déjà les habitants de l'air te « sentent, ô Déesse, et s'empressent, par leurs « chants harmonieux, d'annoncer ton retour. Aus- « sitôt les troupeaux enfermés bondissent dans « leurs pâturages et traversent les fleuves rapides. « Épris de tes charmes, saisis de tes attraits, tous « les êtres vivants brûlent de te suivre partout où « tu les entraînes. Enfin dans les mers, sur les « montagnes, au milieu des fleuves impétueux, « des arbres touffus, demeures des oiseaux, des « champs verdoyants inspirant l'amour charmeur, « tu brûles la poitrine de tous, et tu animes toutes « les espèces du désir de se perpétuer. Puisque « seule tu gouvernes la nature, et que sans toi « rien ne naîtrait à la lumière, que le plaisir et « la grâce n'existeraient pas, daigne, ô Déesse,

« t'associer à mes vers et m'inspirer ce poëme sur « la nature (1). »

Cette invocation du plus immense poëte latin n'affirme-t-elle pas Aphrodite supérieure à Zeus et à Athéné, les plus grandes Divinités qu'ait sculptées Phidias?

Peut-être Apelles, précédant l'esprit de son temps déjà d'une philosophie très-avancée, ne créa-t-il pas un Zeus ou une Athéné, non par impuissance, mais par dédain. Peut-être s'écriait-il, peignant son Aphrodite : A tant d'autres ces splendides, mais trop hardies conceptions des premiers Hellènes; à tant d'autres ces personnifications de la raison, du courage, du génie; à tant d'autres ces types symboliques de la terre, de la mer, de l'hadès. J'adore la nature; et le grand principe de la nature, c'est Aphrodite sortant de l'onde; Aphrodite qui féconde et qui nourrit, qui rapproche les êtres de son souffle embrasant, qui agit sur toutes les créatures vivantes, qui agit même à la surface de la terre, sur les arbres et sur les fleurs, et jusque dans ses entrailles inexplorées, sur les pierres et sur les métaux.

(1) Lucrèce, *De Natura rerum*, lib. I.

CHAPITRE XV

APELLES A SMYRNE.

Apelles s'embarqua au Pirée sur un navire à vingt rameurs en partance pour les îles de la mer Ægée et les côtes de l'Asie Mineure. Sortant du golfe Saronique en doublant le cap Sunium, il relâcha sans doute dans l'île d'Andros; paradis terrestre à fleur d'eau, apparaissant aux navigateurs comme un mirage avec ses montagnes de verdure et ses vallées riches en fruits, arrosées de mille ruisseaux; puis il mouilla dans les eaux de l'Eubée, que la fertilité proverbiale de cette île emplissait continuellement de vaisseaux. Bien plus que les pâturages de Karyste, bien plus que les fortifications d'Orée, bien plus même que l'antiquité des constructions de Khalkis, toutes villes de l'Eubée, les curieux tableaux et les innombrables

statues d'Erétrie devaient intéresser Apelles. On rehissa le mât, on déploya les voiles, on entonna des hymnes pour se rendre favorables les Divinités, et le vent d'ouest aidant, on cingla dans la direction de Lesbos. Lesbos était toujours Lesbos, la patrie des vins enivrants et des femmes voluptueuses. Sous le ciel asiatique, le peintre retrouva Korinthe qu'il avait vue si souvent.

De Mitylène, assise sur la côte orientale, ce n'était qu'une promenade que traverser le bras de mer qui sépare l'île de Lesbos du littoral de l'Eolide. Apelles s'enfonça dans les terres, et ayant pour guide sûr le cours du fleuve, il alla jusqu'à Pergame dont il décora un des édifices. C'est celui qu'on a si bien surnommé *le Singe de Pline*, le grammairien Solin, qui nous l'apprend en racontant, dans le livre VII de son *Polyhistor*, que, dans la suite, les tableaux d'Apelles commençant à s'altérer, les habitants de Pergame, qui les avaient acquis par des sommes énormes, les suspendirent à la voûte du temple dans un réseau d'or pour les abriter contre les oiseaux et les araignées (1).

(1) *Basilisci reliquias amplo sestertio Pergameni comparaverunt: ut ædem Apellis manu insignem nec araneæ intexerent, neque alites involarent, cadaver ejus reticulo aureo suspensum,*

Après ces travaux qui le contraignirent de séjourner à Pergame, Apelles retourna à Mytilène, soit par voie de mer, soit par terre sur un de ces chariots dont l'usage était si commun en Grèce. Il se rendit ensuite à Smyrne. C'était encore une ruine, mais elle se relevait peu à peu par les soins de ses habitants, riches de la position exceptionnelle de leur ville.

A Smyrne, Apelles demeura quelque temps, occupé à peindre dans l'Odéon l'image de la Grâce (1). Certains archéologues ont traduit *l'image des Grâces;* mais le texte de Pausanias est bien explicite : n'aurait-il pas mis Χαρίτων au lieu de Χάριτος, s'il avait voulu parler des Grâces?

Apelles ne représenta donc point les trois Grâces, Euphrosyne, Aglaié et Thalia, comme celles

ibidem locarunt. Voir sur ce passage les commentaires savants et embrouillés de Saumaise : *Claudii Salmasii Plinianæ exercitationes in Caii Julii Solini Polyhistora. Trajecti ad Rhenum*, 1689. 2 vol. gr. in-fol. — Quelques-uns ont rendu *cadaver* par cadavre au sens propre, tandis qu'évidemment, c'est dans un style figuré que Solin employa ce mot, parlant des restes des peintures d'Apelles et non des restes d'Apelles. Ils n'ont donc point réfléchi que la coutume grecque était de brûler les morts, et qu'ainsi, on ne peut enfermer des cendres dans les mailles d'un réseau d'or.

(1) Ζμυρναίοις ἐν τῷ Ὠδείῳ Χάριτος ἐστιν εἰκών, Ἀπελλου γραφή. Pausanias, lib. IX, cap. 32.

qu'on devait au ciseau de Bupale, ainsi que les avait modelées Sokrates dans son fameux groupe placé à l'entrée de la citadelle d'Athènes, telles qu'on les voyait à Élis, sculptées en bois avec des têtes et des membres de marbre, revêtues de robes d'or, et portant celle-là une rose, celle-ci un dé, cette autre une branche de myrte. La conception d'Apelles, tout allégorique, ne touchait en rien au mythe des Grâces. Il peignit non les Divinités adorées par tous les peuples de la Hellade, et principalement par les Athéniens, les Spartiates et les Élidiens, mais le symbole que lui seul, Apelles, vénérait et adorait ; le symbole souverain de la Grâce auquel il sacrifiait sans cesse le pinceau à la main, cherchant dans ses figures la beauté des formes, le moelleux des chairs, les molles courbures et les souples ondulations des contours, l'éclat et le fondu des couleurs. Le grand peintre voulut personnifier cette vénusté, cette morbidezza, cette grâce qui manquait aux autres artistes, qui était en lui à un si haut degré. Cette création d'Apelles est presque la Déesse de la peinture. Méprisée par Michel-Ange, par Holbein, par Albert Durer, par le Poussin, Léonard de Vinci, Raphaël, Corrége, Titien, Murillo, Prud'hon l'ont adorée. Enchanteresse figure, conception sublime, cette œuvre doit comp-

ter parmi les plus grandes et les plus parfaites d'Apelles. Elle égale, si elle ne la surpasse, *la Kypris Anadyomène. La Grâce* de Smyrne est la splendide théorie dont l'*Aphrodite* de Kos n'est que la splendide mise en pratique.

Quelques commentateurs prétendent que dans cette même ville, à Smyrne, Apelles peignit la Fortune. Deux lignes de Stobée nous font en effet connaître l'existence de ce tableau : « On demandait au peintre Apelles pour quelle cause il avait peint la Fortune assise : C'est qu'elle ne se repose jamais, répondit-il (1). » Apelles rendait enfin la Fortune stable. En la raillant il pensait qu'elle devait être fatiguée, et il voulait qu'elle se reposât. Qui peut donner à croire qu'Apelles exécuta ce tableau à Smyrne? Est-ce parce que la Fortune avait un temple dans cette ville, décoré de sa statue sculptée par Bupale? Sans doute. Mais ne se rappelle-t-on pas qu'elle avait aussi, indépendamment de ceux de Phères, d'Égine, de Thèbes, de Lébadie, d'Olympie, un temple à Sikyône où Apelles demeura dix années, un temple à Élis où il peignit le portrait de Kyniska?

(1) Ἀπελλῆς ὁ ζωγράφος ἐρωτηθεὶς διά τι τὴν Τύχην καθημένην ἔγραψεν· Οὐχ ἕστηκε γάρ, εἶπε. Stobée, p. CCLI. — Voir aussi Libanius: *Ecphrasis* IV, *De pulchritudine.*

Divinité allégorique plutôt que Déesse, la Tykhé devait tenter Apelles. Il la représenta assise, sans doute tenant le gouvernail, symbole du monde qu'elle gouverne, ou supportant la sphère céleste, emblème du hasard. De même qu'en politique les grands mouvements patriotiques des temps des guerres persiennes n'existaient plus, que seuls des héros isolés se montraient encore ; de même en art les grandes compositions embrouillées de personnages étaient passées de mode, laissant la place aux figures unes, que la perfection caressait plus amoureusement.

La Tykhé achevée, Apelles quitta Smyrne ; il revint à Éphèse, peut-être par le golfe Herméen, ce détroit qui sépare l'île de Khios de la presqu'île de Klazomènes et par la grande baie d'Éphèse? peut-être, traversant la chaîne du Sipylus et passant à Kolophon, par les routes ombragées de l'Ionie?

CHAPITRE XVI

PROTOGÈNES

Après une halte à Éphèse, Apelles entreprit un nouveau voyage qui, différent des autres, n'avait pas pour cause la curiosité. Apelles avait un but encore plus noble que d'assouvir ses yeux avides de voir : il partit pour accomplir un acte trois fois grand, où avaient également part la charité, l'amitié et la justice.

Soit que dans ses voyages, soit qu'à Éphèse, Apelles ait entendu parler du peintre Protogènes, vanter son talent, admirer son courage, plaindre sa misère, il résolut de se convaincre par lui-même de la vérité de ces versions, voulant, si réellement Protogènes méritait sa bienveillance, l'arracher à la pauvreté et mettre son talent au grand jour. Il savait bien que si lui, Apelles, le plus renommé des

peintres hellènes, remarquait et achetait ne fût-ce qu'un seul tableau de Protogènes, bientôt les rois et les riches non-seulement acquerraient tous les autres à poids d'or, mais encore se les disputeraient.

En effet, Protogènes était digne de la secourable amitié d'Apelles (1). Né à Kaune, ville sujette de Rhodes (2), il vécut une partie de sa vie dans la plus grande pauvreté ; pauvreté, selon l'opinion de Pline, qui jointe à sa trop grande application fut cause de son infécondité (3). On ne sait pas quel fut son maître. Peut-être n'en eut-il pas et devint-il peintre d'instinct. Ainsi on pourrait plus justement attribuer au manque de méthode ses tâtonnements, ses incertitudes et sa lenteur à peindre.

Jusqu'à cinquante ans il peignit des navires (4). Devons-nous entendre *naves pinxisse* par peindre des navires comme peintre de marine? Assurément non. Junius qualifie ses peintures de *vile atque hu-*

(1) Protogènes tient une si grande place dans la vie d'Apelles, qu'il convient d'étudier le peintre rhodien dans son existence si curieuse et dans ses œuvres si remarquables.

(2) *Patria ei Caunus gentis Rhodiis subjectæ*. Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Plutarque lui donne aussi Kaune pour patrie : *De Demetrio*, et Pausanias, lib. 1. Seul Suidas (au mot Protogènes) le fait naître à Xanthe en Lycie.

(3) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(4) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

mile picturæ genus (1). Les enduisait-il donc d'une seule couleur; pour employer un mot trivial, les badigeonnait-il? Je ne le crois pas davantage. A mon avis, il les décorait de fresques représentant des fleurs, des oiseaux, des trophées. Protogènes pouvait descendre de la dignité de peintre d'histoire à la profession de peintre décorateur, mais pouvait-il s'abaisser jusqu'au métier de peintre en bâtiment.

Pendant les sept années que Protogènes employa à peindre son chef-d'œuvre, *le Ialysus*, il ne vécut que de lupins détrempés dans de l'eau qui apaisaient en même temps sa faim et sa soif. Il était d'ailleurs d'une nature très-sobre, et son goût, peut-être, autant que la nécessité le fit agir ainsi; il disait lui-même, en parlant de sa frugale nourriture, qu'il ne voulait pas « émousser son esprit par une nourriture trop délicate (2). » Cette pensée est digne des cénobites des premiers âges chrétiens.

Véritable nature d'ascète, se plaisant à mortifier son corps pour dégager l'âme de l'animalité corporelle, toujours résigné, toujours rempli d'humilité,

(1) F. Junius, *De Pictura. Veter. Catalog.* p. 174.

(2) *Cùm pingeret Ialysum, traditur madidis lupinis vixisse, quoniam simul famem sustinerent et sitim, ne sensus nimia sibi dulcedine obstrueret.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Protogènes n'était jamais content de son travail, le trouvant inférieur à l'idéal de perfection qu'il s'était formé. Le trop grand soin qu'il prenait à peindre lui fut plus nuisible qu'utile. Apelles, devenu son ami, lui disait souvent que le seul avantage qu'il avait sur lui était de savoir retirer à temps son pinceau d'un tableau (1). C'est en voyant Protogènes à l'œuvre que le grand peintre d'Éphèse formula cette maxime qui méritait bien d'avoir sa place dans les traités de peinture qu'il composa : « Un trop grand soin nuit souvent; *nocere sæpe nimiam diligentiam.* » En effet, bien souvent Protogènes ayant créé une figuro admirable l'effaçait la voulant plus parfaite encore, et la seconde qu'il peignait restait inférieure à celle qu'il venait de détruire.

Protogènes craignait l'action du temps sur ses tableaux, puisqu'on prétend qu'il peignit son *Ialysus* avec quatre couches de couleurs, « pour les défendre, dit Pline, des injures du temps et de la vétusté; et afin qu'une couleur venant à tomber, l'autre lui succédât (2). » Quelques philologues ont

(1) *Omnia sibi cum Protogene paria esse, aut illi meliora : sed uno se præstare; quod manum ille de tabulâ nesciret. Memorabili præcepto, nocere sæpe nimiam diligentiam.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Huic picturæ quater colorem induxit, subsidio injuriæ et*

voulu voir quatre couches de vernis au lieu de quatre couleurs superposées : c'est plus sensé, attendu que nécessairement la première couche de couleurs ne devait pas tomber en une seule fois, comme la croûte d'une plaie, mais parcelle par parcelle. Le tableau serait donc resté deux, trois, vingt ans à demi dépouillé de sa première couche dont le restant d'un ton sombre et enfumé eût été horrible, placé immédiatement à côté des couleurs non encore altérées composant la troisième couche. Et lorsqu'enfin la quatrième couche serait tout à fait tombée, la troisième aurait déjà commencé à se détériorer, s'écaillant et laissant par endroit apercevoir la seconde couche; et ainsi pour les autres. Cependant le texte de Pline est bien explicite. Il me semble falloir beaucoup de bonne volonté pour traduire : « *Huic picturæ quater colorem induxit,* » par « il étendit sur ce tableau quatre couches de vernis. »

A propos du *Ialysus*, Pline raconte une aventure que d'autres auteurs prétendent être arrivée à Apelles (1). Dans l'histoire d'Apelles, il s'agit d'un cheval; dans l'histoire de Protogènes, il s'agit d'un chien. D'ailleurs Pline assure que ce pro-

vetustatis; *ut decedente superiore, inferior succederet.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(1) Voir le chapitre XI de l'*Histoire d'Apelles*.

pice accident favorisa aussi le peintre Nealkès, occupé à peindre un cheval écumant (1). Nous laissons la parole à Pline : « Il y a dans ce tableau un chien fait d'une manière surprenante, attendu que le hasard y eut aussi sa part. Protogènes, assez content des autres parties, ce qui lui arrivait très-rarement, ne pensait pas avoir bien rendu la bave d'un chien haletant. Le soin qu'il avait pris lui déplaisait, il ne pouvait en prendre moins ; cependant il lui en paraissait trop. L'art s'éloignait de la vérité ; la bave n'était que peinte; elle ne sortait pas de la gueule. Tourmenté d'inquiétude, parce que dans son ouvrage il voulait la vérité et non la vraisemblance, il effaçait souvent, il changeait de pinceau, et rien ne le contentait. Enfin, dépité contre son travail qui ne rendait pas sa pensée, il jeta son éponge imprégnée de couleur sur cet endroit qui lui déplaisait tant, et les couleurs se placèrent comme le désirait son exactitude. Ainsi dans ce tableau le hasard produisit la nature (2). »

On a ingénieusement demandé si Protogènes jeta quatre fois l'éponge contre le tableau, et si le hasard réussit aussi bien à la seconde qu'à la première couche de couleur. Mais ce n'est pas cette spé-

(1) Pline, lib. XXXV, cap. 10.
(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

cieuse raison qui doit faire regarder comme invraisemblable ce trop commode procédé de peindre, mais toute l'invraisemblance qu'il renferme en lui-même.

Qu'était ce fameux Ialysus? Les uns, s'appuyant sur la présence d'un chien dans le tableau, veulent que ce fût un chasseur; d'autres penchent pour la représentation symbolique d'une ville inconnue; d'autres enfin pour un Dionysos (1). Ce tableau représentait tout simplement la figure du légendaire Ialysus, fondateur de la ville de Ialyse, une des trois anciennes villes Doriennes de l'île de Rhodes (2). Le mérite de ce tableau était incontestable, puisqu'Apelles disait de lui dans le charmant parler des Hellènes, imagé jusqu'à l'exagération, *« que si elle n'eût point manqué de grâce, elle fût allée jusqu'au ciel »* (3).

Ce tableau, transporté à Rome, y fut brûlé dans le temple de la Paix (4). Une fois déjà, du vivant même de Protogènes, il avait failli périr par les

(1) Consulter sur le *Ialysus*, Cicéron, *De oratore*, et *Ad Atticum*, épître 21, lib. II.— Ælien, *Var. Hist.*, lib. XII, cap. 41. Strabon, lib. XIV. — Paulus Leopardus, *Emendat.*, lib. XVI, cap. 2.

(2) Ialyse était située sur la côte occidentale de l'île.

(3) Plutarque, *in Demetrio*, 24.

(4) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

flammes, alors que Démétrius Poliorcète assiégeait Rhodes. Pline prétend, peut-être en exagérant un peu, que ce roi, qui aimait avec une égale passion les femmes et les arts, préféra ne pas mettre le feu dans le quartier où se trouvait ce tableau, — le seul par où l'on pût prendre la ville, — et par conséquent risquer de ne pas prendre Rhodes que de brûler le *Ialysus* (1). Pendant toute la durée du siége, Protogènes, retiré dans une petite maison de campagne, villa suburbaine, se trouvant dans le camp même de Démétrius (2), s'occupa à peindre, sans s'inquiéter du bruit des armes et des rumeurs de la soldatesque. Dans la suite, Arkhimèdes, cherchant un problème, ne devait pas non plus se mettre en peine des pillards de Marcellus pendant le sac de Syrakuse. Le grand mathématicien fut moins heureux que le grand peintre. Dans des circonstances presque semblables, avec les deux chefs également favorables, Protogènes trouva l'occasion de s'élever et de faire valoir son talent, tandis qu'Arkhimèdes trouva la mort sous l'épée d'un mercenaire.

(1) *Propter hunc Ialysum, ne cremaret tabulas Demetrius rex, cùm ab ea parte sola posset Rhodum capere, non incendit : parcentemque picturæ, fugit ratio victoriæ.* » Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Démétrius, étonné du courage passif du peintre, le fit venir et il lui demanda pourquoi il osait rester avec tant d'assurance hors des fortifications. « Je sais bien, répondit Protogènes, que tu fais la guerre aux Rhodiens et non aux arts (1). » Le prince, continue Pline, lui donna une garde de quelques hommes pour le faire respecter et le défendre si besoin était, « content de pouvoir conserver des mains qu'il avait déjà épargnées ». Et pour ne point déranger l'artiste de son travail en le faisant venir, il allait lui-même lui rendre visite pendant les combats ou les attaques de la ville (2).

Que nous sommes loin d'un pareil temps, âge d'or de l'Art! Où trouver maintenant des chefs d'armées regardant des tableaux pendant les batailles, retardant un assaut pour épargner un chef-d'œuvre? On brûle des palais sans même chercher à en retirer les œuvres d'art; on lance des obus sur les clochers des cathédrales sans se soucier de leurs ceintures d'ornements et de leurs chapelets de statues; on fait sauter des monuments sans pitié pour le marbre poli ni pour la

(1) *Scire illi cum Rhodo bellum esse, non cum artibus.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Aulu-Gelle (*Noctes Atticæ*, lib. XV) raconte la même anecdote.

pierre dentelée de ciselures ; on prend les palais pour des magasins à fourrages, les églises pour des casernes ; on bombarde les bas-reliefs et les frises du Parthénon ; on laisse des dragons exercer leur adresse en criblant de balles de mousquetons la fresque divine de Léonard de Vinci, le grand chef-d'œuvre de la peinture moderne.

Pline ajoute que l'on disait du tableau que Protogènes avait fait au milieu du camp de Démétrius, qu'il l'avait peint sous le glaive : *quod sub gladio pinxerit.* C'était un satyre appelé ἀναπαυόμενος (qui se repose), auquel, pour marquer mieux encore la sécurité dont il jouissait, Protogènes avait fait tenir deux flûtes (1).

Aristote connaissait Protogènes ; il l'engageait souvent à représenter les grandes actions d'Alexandre (2). Mais Protogènes résista toujours à ces conseils si tentateurs, craignant sans doute d'échouer dans des tableaux d'une trop vaste dimension, dans des sujets que ne comportait pas sa nature de peintre, qui voulait surtout la perfection. Protogènes peignit encore un *Paralus* (3) et une *Hermionide*

(1) *Satyrus hic est quem Anapauomenon vocant, et ne quid desit temporis ejus securitati, tibias tenens.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(3) Le héros Paralos, le premier navigateur. C'est lui qui

dans le vestibule du temple d'Athéné à Athènes (1); une *Kydippe*, un *Tlepolème*, un *Athlète*, un *Dieu Pan*, et les portraits d'Alexandre, d'Antigone, du poëte tragique Philiskos, et de la mère d'Aristote (2). Pline, à deux endroits de l'*Histoire naturelle* (3), affirme qu'on connaissait de lui des statues d'airain; à la fois peintre et sculpteur.

Protogènes marque puissamment au milieu des peintres grecs. Sa nature âpre et d'une noble sauvagerie s'accuse avec rudesse à côté des caractères plus gracieusement accentués, plus malléables des autres artistes hellènes. Sa presque rustrerie fait tache sur l'extrême urbanité de ses contemporains. Quand on s'est arrêté à la grandeur de Polygnote, à la superbe de Zeuxis, à la morgue de Parrhasios, à la sympathique aménité d'Apelles, on est tout dépaysé en arrivant à l'ascétisme et au courage sombre du peintre rhodien. Il ne semble pas né sous le ciel clément des îles de l'Archipel, mais sous les nuages noirs que fend l'éclair des landes

avait donné son nom à la galère paralienne (ἡ πάραλος), une des deux galères sacrées des Athéniens.

(1) (*In templo Minervæ Protogenes*) *fecit nobilem Paralum et Hermionida quam quidam Nausicaam vocant.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Fecit* (*Protogenes*) *imaginem matris Aristotelis philosophi.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(3) Lib. XXXV, cap. 8, et lib. XXXV, cap. 10.

de Bretagne ou des montagnes d'Écosse. Son amour du travail et son infécondité montrent l'acharnement de son application en même temps que le désir de la perfection qui le dévorait. Sa misère, qu'il cache au lieu d'en faire parade, de s'en draper comme d'un manteau de cynique, étonne dans un Grec, toujours si avide d'ostentation.

Malgré son grand caractère, Protogènes n'attire pas. Incarnation du malheur, il émeut, mais il ne captive pas; on le respecte, on l'admire, mais on le fuit; on le plaint, mais on ne l'aime pas. Dans son égoïsme instinctif, l'homme craint la contagion de la douleur. Oiseau de soleil, il vole vers la lumière qui éclate en rayons resplendissants autour de la gloire; il fuit les nuées sombres qui couronnent sinistrement la misère.

Apelles, puissant génie et cœur fier, devait être entraîné vers la belle nature de Protogènes. Il allait illuminer cette âme morne du rayonnement de l'amitié.

CHAPITRE XVII

LA LIGNE D'APELLES

Protogènes connu, on peut décrire ce combat artistique, à armes courtoises, qui a nom: la Ligne d'Apelles. Il faut commencer par citer Pline; et ce passage même a suscité tant d'hypothèses contradictoires et tant de commentaires diffus, qu'il semble tout à fait nécessaire de le traduire exactement et strictement, de n'en point donner un résumé, d'ailleurs aussi long que la traduction, et, certainement, encore moins clair.

« (1) On sait ce qui arriva entre Apelles et Pro-

(1) *Scitum est, inter Protogenem et eum quod accidit. Ille vivebat Rhodi : quo cum Apelles adnavigasset, avidus cognoscendi opera ejus, fama sibi tantum cogniti, continuo officinam ejus petiit. Aberat ipse : sed tabulam magnæ amplitudinis, in machina*

togènes. Celui-ci demeurait à Rhodes. Apelles navigua vers cette île envieux de connaître les œuvres de celui dont il connaissait seulement la réputation; il se rendit aussitôt à son atelier. Protogènes était absent; mais une vieille femme gardait un tableau d'une grande largeur, adapté sur un chevalet. La vieille répondit à Apelles que Protogènes était sorti, et elle lui demanda par quel homme elle dirait à son maître qu'il avait été demandé. « Par celui-ci », répondit Apelles; et, ayant pris un pinceau, il conduisit avec de la couleur sur le champ du tableau une ligne d'une extrême ténuité. A son retour, la

aptatam picturæ, anus una custodiebat. Hæc Protogenem foris esse respondit; interrogavitque a quo quæsitum diceret. Ab hoc, inquit Apelles; arreptoque penicillo, lineam ex colore duxit summæ tenuitatis per tabulam. Reverso Protogeni, quæ gesta erant anus indicavit. Ferunt artificem protinus contemplatum subtilitatem dixisse Apellem venisse; non enim cadere in alium tam absolutum opus. Ipsumque alio colore tenuiorem lineam in illa ipsa duxisse; præcepisseque abeuntem, si redisset ille, ostenderet, adjiceretque, hunc esse quem quæreret : atque ita evenit. Revertitur Apelles : sed vinci erubescens, tertio colore lineas secuit, nullum relinquens amplius subtilitati locum. At Protogenes victum se confessus, in portum devolavit, hospitem quærens. Placuitque sic eam tabulam posteris tradi; omnium quidem, sed artificum præcipuo miraculo. Consumptam eam constat priore incendio domus Cæsaris in palatio, avide ante a nobis spectatam, spatiosiore amplitudine nihil aliud continentem, quam lineas visum effugientes, inter egregia multorum opera inani similem, et eo ipso allicientem, omnique opere nobiliorem. Pline, lib. XXXV, cap. 10.

vieille raconta à Protogènes ce qui s'était passé. On rapporte que l'artiste observa d'abord attentivement la finesse du trait et s'écria : « C'est Apelles qui est venu ; lui seul est capable de faire une œuvre si parfaite. » Alors, avec une autre couleur, lui-même, sur cette même ligne, en conduisit une encore plus déliée, et, s'en allant, il recommanda à la vieille, si cet homme revenait, de la lui montrer en disant que c'était là celui qu'il cherchait. La chose arriva ainsi : Apelles revint, et, rougissant d'être vaincu, avec une troisième couleur, il coupe les lignes d'une plus fine encore, ne permettant pas d'espérer une plus fine ténuité. Protogènes, s'avouant vaincu, vola au port pour chercher son hôte. On a jugé à propos de conserver ainsi aux temps futurs cette planche, qui fit l'admiration et l'étonnement de tous, principalement des artistes. Il est certain qu'elle fut consumée dans le dernier incendie du palais des Césars, au mont Palatin. Je l'avais auparavant considérée curieusement, quoiqu'elle ne contînt, dans sa plus spacieuse largeur, que des lignes qui échappaient à la vue, et qu'elle parût comme vide au milieu de plusieurs excellents ouvrages : c'était par cela même qu'elle attirait l'attention et qu'elle était plus renommée que toute autre œuvre. »

A première lecture, cette histoire paraît toute simple. On songe à un tour d'adresse auquel ressemble l'O que figura le crayon du Giotto ; O aussi parfait, aussi incensurable que s'il avait été tracé par un compas. Mais, en même temps, on s'étonne de l'importance que les anciens et même les modernes ont attachée à ces trois traits menus; on s'étonne surtout de l'admiration que cette œuvre excita, puisqu'elle était, nous dit Pline, « plus renommée que toute autre », *omnique opere nobiliorem.*

Dès le commencement du dix-septième siècle, cette admiration outrée attira l'attention des commentateurs, toujours avides d'amplifier sous prétexte de simplifier. Le premier, l'érudit Monjocosius entame avec Claude Saumaise la discussion sur ce passage. Monjocosius nie absolument cette joute d'adresse entre Apelles et Protogènes; il prétend que la finesse des traits n'est rien dans la peinture; enfin il assure que Pline n'a pas vu ce fameux tableau (1).

Saumaise (2) réfute absolument Monjocosius,

(1) *Negat Monjocosius dictus certamen fuisse inter Apellem et Protogenem, de linearum subtilitate; lineas linearumque adeo tenuitatem in pingendo nihil facere, nec necessariam esse contendit; negatque omnino Plinium vidisse quod viderit.* Claudii Salmasii, *Exercitationes Plinianæ.* Tome I, 4, E, F.

(2) *Id., ibid.*

alléguant que la finesse du pinceau importe évidemment dans l'art de peindre, et que, si Pline n'a pas étudié les tableaux dont il parle, il écrit du moins d'après les auteurs grecs et latins qui le précédèrent. La véracité du fait est admise. On ne diffère donc plus que sur les différentes manières plus ou moins sensées d'interpréter le texte.

Après Saumaise et Monjocosius, tous auront une nouvelle hypothèse à suggérer; artistes, traducteurs, archéologues, érudits, amateurs, philosophes, tous vont prendre la parole : Felibien, Perrault, Brotier, le père Hardouin, de Piles, Durand, Hogarth, Raphaël Mengs, de Hagedorn, de Caylus, le chevalier de Jaucourt, Poisinet, Falconet, enfin Quatremère de Quincy.

La plupart veulent que *tenuitas* ait un sens métaphorique et signifie grâce, pureté, correction, perfection, élégance. Ils appuient cette prétention sur l'opinion peut-être apocryphe de Michel-Ange et de Carducci, qui affirmaient que ce fameux dessin était une seule figure dont le contour fut deux fois retouché. Perrault allègue que le tableau, en admettant les simples traits, aurait montré cinq lignes et non pas trois lignes, comme le dit Pline (*quam tres lineas*). Apelles, dit-il, trace une ligne avec une couleur quelconque, du rouge. Voilà une

ligne rouge. Sur celle-ci, Protogènes trace une autre ligne avec du bleu. Voilà déjà trois lignes : deux rouges et une bleue. Enfin, Apelles, avec du blanc, coupe en deux la ligne bleue, qui se divise sous son pinceau. Cela fait donc bien cinq lignes : deux rouges, deux bleues et une blanche. On est d'abord tenté de s'arrêter à ce spécieux raisonnement. On se demande en effet pourquoi Pline n'a pas mis cinq lignes au lieu de trois lignes. Mais cette pensée n'est pas venue à l'idée du naturaliste. Il a parlé de trois lignes ; il dit que dans ce tableau on ne voyait que trois lignes. Il ne s'inquiète pas de la subdivision de ces lignes. D'ailleurs, en y mettant autant de mauvaise foi que ces philologues, on peut nier absolument qu'on ait vu cinq lignes sur cette fameuse planche. Une ligne rouge, une ligne bleue et une ligne blanche, cela ne fait jamais que trois lignes. D'ailleurs certains textes de Pline ne portent que « *Quam lineas,* » et non « *Quam tres lineas* ».

Puis, après une question de mathématique, ils vont soulever deux questions de linguistique à l'appui de la non-existence des trois lignes.

Voici la première : *Linea,* disent-ils, signifie un dessin. Cette maxime d'Apelles même, traduite par Pline : *Nulla dies sine linea,* ne veut point

dire ne passer aucun jour sans s'exercer à tirer des lignes, mais ne passer aucun jour sans dessiner. Il faut avouer que le mot *linea* signifie dessin; mais il signifie bien aussi, et plus communément même, une *ligne*, un *trait*. C'est là ce qu'il veut dire dans le récit de Pline. Quant à la maxime d'Apelles, c'est une manière de parler plutôt qu'un véritable ordre. *Nulla dies sine linea* ne signifie pas plus « aucun jour sans tirer des lignes » que aucun jour sans faire un dessin; il veut dire au sens figuré : Ne laissez pas passer un seul jour sans exercer votre main, et ne fût-ce qu'un seul trait, faites-le. D'ailleurs dans cette maxime, *linea* peut se traduire par « *dessin* », sans empêcher de traduire *quam tres lineas* par « *que trois lignes* ».

La seconde question est encore plus pitoyable ment subtile, encore plus facile à réfuter que celle-ci : Ils prennent le passage où Protogènes s'écrie qu'il est impossible qu'un autre qu'Apelles ait fait un ouvrage aussi accompli, *tam absolutum opus*; et ils osent penser et ils osent écrire que *tam absolutum opus* indique donc un ouvrage et non un simple trait de pinceau. Toute chose exécutée, depuis la plus petite jusqu'à la plus grande, depuis la plus futile jusqu'à la plus importante, est un ouvrage, quelle que soit son exiguïté, quelle que soit sa

grandeur, quelque insignifiante qu'elle soit. Une ligne géométrique, c'est un ouvrage; un trait de brosse horizontal, c'est un ouvrage; un O tracé à la craie ou au fusain, mérite aussi bien le titre d'ouvrage qu'une figure entière, qu'une esquisse de cheval, qu'un tableau d'histoire ou que n'importe quelle œuvre animée et vivifiée par la toute-puissance du pinceau.

Tous, — excepté ceux qui nient tout, — s'accordent à reconnaître l'impossibilité de la simple facture des trois lignes horizontales; ce serait trop simple à leur avis. Suivant l'opinion de Michel-Ange et de Carducci, ils voient dans ces trois lignes une figure au trait dont les contours auraient été retouchés par deux fois; fait radicalement impossible, attendu que, si ce furent des contours retouchés, le troisième contour, même tracé avec une autre couleur, en retouchant les deux contours déjà fondus et brouillés ensemble les aurait encore une fois grossis, contre-passés, hachés, effacés par endroit, et le tableau n'aurait plus montré qu'un motif dont les contours tricolores se seraient entre-croisés en venant les uns sur les autres. On n'aurait pu en reconnaître la correction, vu l'impossibilité de démêler le contour définitif d'avec les deux traits préparatoires.

De Hagedorn et quelques autres critiques prétendent que ce furent trois lignes différentes posées à côté l'une de l'autre. Apelles aurait tracé un profil beau et gracieux, Protogènes en aurait figuré un plus parfait, et Apelles enfin aurait dessiné une nouvelle tête dont la perfection aurait été impossible à surpasser. Alors, comment expliquer le « *secuit*, coupa » de Pline? Nous répondrons à cette hypothèse les mêmes choses que nous avons répondues à celle de Michel-Ange et de Piles; — académie ou profil, l'ouvrage seul change, ce sont les mêmes manières de procéder.

Dans son *Analysis of Beauty*, Hogarth entreprend aussi de dire son avis sur cette fameuse ligne d'Apelles. « Deux peintres tels qu'Apelles et Protogènes, dit-il à peu près, n'ont pu s'amuser d'abord à faire une ligne droite, ensuite à la recalquer deux fois; il faut croire que les deux peintres grecs avaient tracé une ligne de beauté et non une ligne géométrique. » Hogarth vaut mieux comme peintre que comme esthéticien. Qu'il jette sa plume et qu'il reprenne son pinceau. Apelles et Protogènes pensaient bien peu à cette prétendue ligne de beauté qui, selon Hogarth et selon Mengs, est la ligne serpentine, une sorte de S majuscule; selon Parent, inventeur de la ligne de beauté, la ligne elliptique;

selon Falconet, la ligne ronde ; selon Winckelmann, la ligne ondoyante, et selon d'autres esthéticiens la ligne flamboyante — deux variétés de la ligne serpentine.

Encore un peintre, Raphaël Mengs (1), s'est occupé de la ligne d'Apelles. Je transcris en entier le passage, car si le résumé en était moins clair que le texte on pourrait bien n'y rien comprendre du tout :

« Je crois que la concurrence qu'il y eut entre « Apelles et Protogènes ne consistait que dans cette « beauté de contours; savoir, de la manière que « je l'ai dit plus haut : que le premier a sans doute « partagé le contour général d'un membre en trois « ou plusieurs parties et formes différentes; que « Protogènes lui a montré qu'on pouvait donner « une plus grande perfection et variété à ces mêmes « contours en les divisant en quatre parties; et « qu'ensuite Apelles a porté l'art plus loin, et a « donné à ces contours des formes encore plus va- « riées et plus parfaites ; car il n'est pas à croire que « sans cela cette dispute eût mérité l'approbation « des gens d'un goût aussi délicat que les Grecs. »

Enfin, Quatremère de Quincy a soutenu longuement sur ce sujet une thèse presque aussi folle que

(1) *Réflexions sur les ouvrages des anciens*, par Raphaël Mengs, ch. I.

la croyance de Mengs. Il prétend, dans la dissertation (1) qu'il a écrite sur ce sujet, que deux peintres d'un si grand talent n'ont pu s'exercer ni à tracer, à couper et à recouper une ligne droite, ni à dessiner et à retoucher une figure. « Après le premier trait, dit-il, ce n'est plus dessiner, mais « calquer. Il répugne au goût que deux grands « peintres se soient disputé une adresse de la main « bornée à calquer un trait, adresse mécanique et « dénuée de toute valeur. » Quatremère imagine donc une première figure, une sorte d'académie, — car il illustre ses hypothèses de charmants dessins, rappelant un peu l'antiquité malingre des créations de Canova, — dessinée avec un pinceau par Apelles; à côté d'elle et emboîtant sur elle dans certains endroits, Protogènes en dessine une autre. Et enfin Apelles coupe ces deux-ci au moyen d'une troisième figure qui s'enchevêtre dans les autres.

Voici d'ailleurs la traduction de Pline telle que l'a faite Quatremère. « Apelles voit un fond préparé pour peindre, il prend un pinceau, et sur le fond il trace, avec une couleur, un dessin d'une grande finesse, Protogènes arrive, et sur le dessin d'Apelles il en fait, avec une autre couleur, un plus

(1) *Recueil de dissertations sur différents sujets de l'antiquité*, par M. Quatremère de Quincy. Paris, 1819, in-8°.

fin encore. Apelles survient et avec une troisième couleur il sépare ou coupe les deux dessins par un troisième qui ne permet pas de pouvoir supposer une plus grande finesse. »

La traduction de Pline achevée, Quatremère reprend orgueilleusement la parole. Un peu plus, comme Arkhimèdes, il crierait : Εὕρηκα.

« Tout artiste, dit-il, verra là trois versions, trois figures humaines, dessinées, par exemple, l'une d'un côté, la seconde de l'autre, et la troisième dans le milieu, anticipant sur une partie des deux premières, ou toutes trois dans une position qui permettait à chacune d'être surimposée ou soumise à l'une ou à l'autre. Eh bien, ce qui était équivoque avec le mot vague de traits cessera de l'être avec le mot dessin. »

Que nous sommes loin de la simplicité de Pline! voici maintenant qu'il s'agit non-seulement de la finesse et de la ténuité du trait, mais encore de la beauté et de la correction des figures. En effet, je l'ai déjà dit, Quatremère de Quincy, pour mieux faire comprendre son hypothèse, donne à la fin de sa dissertation quatre planches représentant trois figures au trait dans différentes poses. Le trait qui forme la première figure est assez large et d'un ton rouge-feu ; le trait qui forme la seconde

est bistre et déjà beaucoup plus fin; le trait qui forme la troisième, coupant les deux autres et d'un carmin pâle et dégradé, ne s'aperçoit que difficilement.

Et voilà *tres lineas* expliqué!

Outre que le texte si explicite et si simple de Pline s'oppose absolument à cette hypothèse compliquée, la raison, le bon sens y mettent encore obstacle. Le récit de Pline est vraisemblable. Il paraît futile, insignifiant; mais on y croit. Comment admettre celui-ci : Apelles dessine une figure entière; Protogènes en dessine une autre dans laquelle il cherche à surpasser en même temps la beauté et la finesse de trait qui caractérisent celle d'Apelles, et comme s'il devinait que l'Ionien tracerait une autre figure entre celle-ci, il pose la sienne de telle façon qu'elle ne prenne pas toute la place. Cela devient un vrai jeu de patience; et l'on est bien convaincu quand on voit tous les entrelacements de membres, se coupant si malheureusement, de son crayon de Quatremère, qu'il passa au moins quelques jours à méditer cette composition, dessinant, effaçant, changeant ce bras de pose, reculant un peu cette tête, imprimant une courbe plus prononcée à cette jambe. Or, le fameux duel de la ligne dura à peine deux heures.

Enfin je me hasarderai à poser une simple question d'urbanité. A mon avis, Protogènes, d'après Quatremère de Quincy, voulant surpasser en perfection et en grâce une figure entière de la main d'Apelles, d'Apelles qui lui fait l'honneur de le venir voir, à Rhodes, me semble grossier et impudent; il mérite qu'Apelles froissé poursuive sa route en le laissant vivre de lupins trempés dans l'eau. Au contraire, dans le récit de Pline, Protogènes est dans son droit; et en coupant le trait horizontal d'Apelles, il ne manque pas à son hôte. La raison en est simple : dans le premier cas il s'agit d'une œuvre où Protogènes devait supposer qu'Apelles avait mis tout son talent, tout son génie; dans le second, il ne s'agit que d'un simple jeu d'adresse; tour de force qu'Apelles avait fait en se jouant, auquel il n'attachait aucune importance.

Donc, je ne suis ni Perrault, ni de Piles, ni de Caylus, ni Falconet, ni Quatremère; mais il semble que je comprends bien mieux qu'eux la ligne d'Apelles : en me tenant au simple, au vrai, en traduisant tout bonnement le texte de Pline, ainsi que pourrait le faire un écolier de septième, au lieu de perdre mes pensées dans des hypothèses insensées et dans des conjectures chimériques.

Quant à l'admiration que ces trois lignes excitè-

rent chez tous, et particulièrement chez les artistes, elle nous prouve peut-être, ainsi que l'ont avancé plusieurs critiques, que les anciens estimaient autant la finesse du pinceau que les modernes en estiment l'ampleur; que les peintres antiques rendaient par des traits pressés et innombrables ce que les peintres modernes expriment par de grandes taches; que ceux-là donnaient de très-déliés coups de pinceaux, qu'ils procédaient par hachures, tandis que ceux-ci procèdent par masse, qu'ils attaquent vigoureusement une partie par de larges coups de brosse.

Un autre critique a tiré de cette pratique une conclusion absurde : « Les peintres de cet âge, s'écrie-t-il, qui possédaient sans doute les grandes parties de l'art étaient secs, durs et mesquins dans la partie du métier; enfin leur manœuvre devait avoir beaucoup de rapport avec celle de nos peintres gothiques. » Voici qui jettera l'indignation dans l'âme des vrais philhellènes. Oser comparer les artistes grecs qui, s'élevant dans les hauteurs de l'idéal, cherchent et trouvent le Beau, c'est-à-dire l'harmonie entre l'idéalisation et la vérité, entre l'expression de la perfection rêvée et l'expression de l'imperfection vue, aux laborieux moines du treizième siècle, qui, impuissants à rendre la na-

ture dans sa poignante réalité, ne donnant à leurs figures ni la forme ni le *mens*, en font des bonshommes de bois et de carton, revêtus de costumes aux couleurs crues, imitant les feuilles d'étoffes rapportées autour des têtes d'ivoire des enluminures chinoises. Faut-il donc qu'un dessin soit mou, lâche, plein de retouches et de raccords pour exprimer la vie, la grâce, la souplesse des chairs et des contours? Ainsi, les décorations de Boucher seraient plus vivantes et plus gracieuses que les tableaux de Léonard de Vinci. Une belle tête hachée à la plume ou à la sanguine ne montre-t-elle pas des modelés aussi pleins de grâce et de vie, et en même temps accentués avec plus de force, qu'une autre tête complaisamment et mollement léchée par l'estompe? D'ailleurs, les fresques d'Herculanum et de Pompéia, imitations des peintures grecques, auxquelles on pourrait plus justement reprocher un dessin trop vague que trop précis, trop mou que trop dur, les statues de la grande époque hellénique qui furent évidemment sculptées dans les mêmes principes que les tableaux étaient peints, attestent-elles la moindre mesquinerie dans l'exécution, la moindre dureté dans la manière?

CHAPITRE XVIII

APELLES EN ÉGYPTE — LA CALOMNIE

Apelles séjourna quelque temps dans l'île de Rhodes, en compagnie de Protogènes. Pour le mettre en lumière, car, selon la coutume, Protogènes était méconnu par ses compatriotes, Apelles imagina d'acheter ses tableaux et de faire courir le bruit qu'il les achetait pour les vendre comme des œuvres de lui. Il demanda au Rhodien le prix qu'il vendait ses tableaux terminés. Celui-ci réclama une somme fort modique; Apelles surenchérit de beaucoup, le criant par toute la ville, et il en offrit cinquante talents (280,000 francs). Par cette ruse, les Rhodiens apprécièrent tout le talent de Protogènes, qu'ils avaient dédaigné jusqu'alors. Bientôt ils se disputèrent à des prix énormes des œuvres dont ils n'avaient pas voulu presque pour rien. Ils

allèrent même jusqu'à racheter à Apelles les tableaux qu'il avait payés cinquante talents et qu'il ne revendit qu'à l'offre d'un chiffre beaucoup plus élevé (1). Le railleur Falconet a reproché à Pline de n'avoir pas dit qu'Apelles donna le surplus du prix à Protogènes. Mais on conçoit facilement qu'Apelles, qui avait risqué cinquante talents pour faire la réputation de Protogènes presque inconnu de lui, était un artiste et non un marchand, et qu'il ne chercha pas à spéculer sur le peintre de Kaune.

Le voisinage de l'acharné travailleur Protogènes devait exciter Apelles au travail. L'Ephésien, qui reprochait au Rhodien de peindre trop lentement, peignit rapidement quelques tableaux, pour lui prouver que la rapidité de l'exécution ne nuisait en rien à la perfection de l'œuvre. De ces tableaux furent le portrait de Ménandre et un *Ancée* (2).

(1) *Apelles in æmulis benignus Protogeni dignationem primus Rhodi constituit. Sordebat ille suis, ut plerumque domestica. Percontantique quanti licitaretur opera affecta, parvum nescio quid dixerat; at ille quinquagenis talentis proposcit; famamque dispersit, se emere, ut pro suis venderet. Ea res concitavit Rhodios ad intelligendum artificem, nec nisi augentibus pretium cessit.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Cicéron s'est rappelé cette belle action d'Apelles dans son traité *De l'Amitié*.

(2) (*Mirantur Apellis*) *Menandrum regem Cariæ Rhodii : item Ancæum.* Pline, lib. XXV, cap. 10.

Ménandre, ancien chef de l'armée d'Alexandre, était alors satrape de Lydie (1). La Lydie était proche de l'île de Rhodes; le préfet y vint quand Apelles l'habitait et il lui commanda son portrait. Quant à l'*Ancée*, il est impossible de rien affirmer à son sujet. Cependant il nous semble que c'était plutôt le portrait de quelque grand personnage de Rhodes que l'image de l'Argonaute tué par le sanglier de Kalydon (2).

Environ une olympiade (3) avant que Démétrius Poliorcète ne vînt assiéger l'île de Rhodes, Apelles

(1) Pline dit : roi de Karie; mais on ne connaît pas de roi de Karie portant ce nom. Celui qui vivait au temps d'Alexandre se nommait Pixodaros. On doit donc penser que Pline aura écrit *Cariæ* pour *Lydiæ*.

(2) Le manuscrit de Bamberg porte *Antæum* pour *Ancæum*. Cette différence de nom me porterait à croire que c'était un portrait et non une figure mythique. D'ailleurs, dans l'énumération de Pline, il est placé avec des portraits et non avec des tableaux de divers genre; avec Ménandre, Habron, Alexandre, Gorgosthènes. On peut consulter pour les diverses interprétations de l'*Ancæum*: Julius Sillig, *Catalog. artific.*, au mot *Apelles*, et Nitzschii, *Lexicon mytholog.*, p. 191.

(3) Apelles quitta Rhodes à la fin de la cent dix-septième olympiade ou au commencement de la cent dix-huitième (310, 309 ou 308 av. J.-C.). Démétrius n'assiégea Rhodes qu'en 305 (olymp. CXVIII ou CXIX). En 310, 309 et 308, années où Apelles séjourna en Égypte, cette nation était tranquille. Ptolémée n'avait pas encore entamé avec Antigone Démétrius Poliorcète cette guerre si longue qui débuta en 307 par la victoire navale de Kypre et qui finit en 301 par la bataille d'Ipsus.

entreprit encore un autre voyage dans la mer de Krète et dans la mer Intérieure. Ce voyage faillit lui être fatal. Apelles voulait sans doute visiter l'île de Krète, l'île aux cent villes selon la version homérique; puis, cinglant vers l'Est, voir l'île de Kypre et les principales cités des côtes de Phénicie, Byblos, Sidon, Tyr, que l'on reconstruisait, Tripolis, Aradus, Posidium et regagner l'Ionie en longeant la Cilicie, la Lycie et la Karie. Mais les vents adverses s'élevèrent contre ces projets. Le navire, poussé par la tempête sur les rivages égyptiens, dut jeter l'ancre dans le port d'Alexandrie, soit pour s'abriter contre les rages de la mer, soit pour se ravitailler, soit encore attendant un vent favorable.

Au partage des conquêtes d'Alexandre, après la mort du conquérant, Ptolémée, un de ses meilleurs chefs, et son frère naturel, puisque, quoique reconnu fils de Lagus, son père était Philippe, avait reçu pour sa part le gouvernement de l'Égypte. Malgré Aridée et Alexandre le jeune, qui furent cependant reconnus rois d'Égypte, Ptolémée Lagus la garda; il en était le véritable roi, bien que ne portant pas ce titre, qui ne lui fut conféré qu'en 305; année que ses monnaies qualifient orgueilleusement de la vingtième de son règne. Il tenta de

rendre Alexandrie la première ville du monde, comme puissance, comme richesse, et comme civilisation. Se souvenant qu'il a été capitaine d'Alexandre, avec des mercenaires mêlés à de vieux guerriers macédoniens, il forme une armée vaillante, disciplinée, redoutable; armée qui fera mentir à son surnom l'irrésistible Démétrius Poliorcète; armée qui vaincra dans les plaines d'Issus les invincibles soldats d'Antigone. Il entretient d'immenses relations commerciales, non-seulement par la Grande mer et par la mer Intérieure avec toute la Grèce, mais encore avec l'Inde par le golfe Arabique; il crée la bibliothèque d'Alexandrie (1); il se forme une cour de savants, de poëtes et d'artistes.

Apelles avait toujours été dans la défaveur de Ptolémée durant les expéditions d'Alexandre. Il est des aversions qui ont des causes, comme il est des aversions qui n'en ont pas. Peut-être le peintre et le guerrier s'étaient-ils déplu spontanément? Peut-être Apelles avait-il irrité Antigone par quelque violente raillerie? Apelles, arrivant dans le port d'Alexandrie, devait donc rester prudemment

(1) Certains historiens présument que c'est seulement du règne de Ptolémée II (Philadelphe) que l'on doit dater la fondation de la bibliothèque d'Alexandrie.

à bord, mais la curiosité l'emporta sur la prudence. Il voulut visiter cette ville qu'il avait probablement vu fonder, et qui depuis sa fondation s'était tant agrandie, tant embellie. Des ennemis, des envieux, cortége inévitable du talent, surtout du génie, le rencontrèrent par les rues de la ville; ils le reconnurent, et sachant que le ressentiment de Ptolémée n'avait fait que s'accroître, ils subornèrent un bouffon de la cour qui, sur leur instigation, invita Apelles, de la part du roi son maître, à venir souper. Apelles, pensant noblement que la haine du général s'était effacée dans le roi, vint au souper sans défiance aucune. Ptolémée, irrité d'une pareille audace, lui ordonna tout en colère de lui désigner celui qui avait osé le convier. Apelles, sans être intimidé par la présence de ses ennemis qui, heureux du danger qu'il courait, souriaient méchamment, ramassa au foyer un morceau de charbon éteint et traça sur la muraille une figure d'une ressemblance telle que dès les premiers traits on reconnut le bouffon (1). Ptolémée

(1) *Non fuerat (Apelles) ei gratia in comitatu Alexandri cum Ptolemæo, quo regnante, Alexandriam vi tempestatis expulsis, subornato fraude æmulorum plano regio, invitatus ad regis cœnam venit : indignantique Ptolemæo et vocatores suos ostendenti, ut diceret a quo eorum invitatus esset, arrepto carbone extincto e foculo, imaginem in pariete delineavit, agnoscente vultum*

aussi ému de la méchante plaisanterie dont Apelles avait failli être victime, qu'enthousiasmé de son talent, lui pardonna et le pria de rester quelque temps à la cour d'Égypte. Apelles, qui se fixait si facilement partout, accepta cette offre. La cour de Ptolémée lui rappelait la cour d'Alexandre, qu'il regrettait peut-être. Indépendamment d'autres œuvres dont le souvenir même s'est dissipé, Apelles peignit à Alexandrie le portrait de l'acteur tragique Gorgosthènes (1).

Mais Apelles ne devait point décidément trouver le repos en Égypte. Ptolémée aimait et protégeait Antiphile, qui, en sa double qualité d'artiste et d'Égyptien, devait être estimé par un roi d'Égypte faisant cas des arts. Le peintre dans Antiphile méritait d'ailleurs les bonnes grâces de Ptolémée. Élève de Ktésidème (2), il était doué d'une prodigieuse facilité (3), qu'attestent ses nom-

plani rege ex incohato protinus. Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Tzetzès rappelle aussi cette aventure : *Chiliades*, VIII, hist. 197.

(1) (*Mirantur Apellis*) *Alexandriæ tragedum Gorgosthenem.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Nous ne savons rien de ce Ktésidème, si ce n'est qu'il peignit le *Siége d'Æchalie* et une *Laodamie.* « *Ctesidemus innotuit Æchaliæ expugnatione et Laodamia.* » Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(3) *Facilitate Antiphilus est præstantissimus* Quintil., lib. XVI, cap. 10.

breux ouvrages dont nous connaissons seulement un ***Hippolyte saisi d'effroi à la vue du taureau envoyé contre lui***, un portrait du roi d'Égypte chassant (sans nul doute Ptolémée), une ***Hésione*** très-remarquable, ***Alexandre et Philippe avec Athéné***, ouvrages qui furent transportés à Rome et placés dans l'école publique faisant partie des portiques, construits par Auguste et consacrés, de sa sœur Octavie (1), un ***Dionysos***, un ***Alexandre enfant***, un ***Kadmus et une Europe*** (2), et ***les Tisseuses de laine***. Selon Pline, les contemporains d'Antiphile estimaient surtout de lui un très-beau ***Satyre couvert d'une peau de panthère***, et le fameux ***Enfant soufflant le feu*** (3). Dans cette composition, Antiphile s'était souvenu de l'effet de lumière de l'***Alexandre Tonnant*** d'Apelles. Le fond du tableau était sombre, et les flammes du feu, se reflétant sur le visage de l'enfant et dans toute la pièce, les éclairaient d'une lueur rouge.

(1) *Nam et Hesionam nobilem pinxit, et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviæ porticibus.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(3) *Antiphilus puero ignem conflante laudatus, ac pulchra aliàs domo splendescente, ipsiusque pueri ore : item lanificio, in quo properant omnium mulierum pensa : Ptolemæo venante : sed et nobilissimo Satyro, cum pelle pantherinæ, quem Aposcopeuon* (de ἀποσκοπεύων) *appellant.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Antiphile se délassait de ses grands tableaux par des œuvres moins sérieuses, que nous pourrions appeler de la peinture de genre. Il alla même jusqu'à faire des caricatures. On le considère comme l'inventeur du genre de peinture comique que les anciens appelaient *grylles*, parce que, sans doute inspiré par le nom (γρύλλος, cochon), il avait imaginé de faire la caricature d'un certain Gryllos (1), — peut-être le célèbre guerrier, fils aîné de Xénophon, qui fut tué en 362, à Mantinée, après avoir, d'après quelques auteurs, donné le coup mortel à Épaminondas, — en lui donnant une tête de porc. Cette fantaisie grotesque plut aux Grecs, et l'on sait combien fourmillent à Pompéi et à Herculanum des grylles représentant des héros dont les épaules humaines soutiennent des têtes d'animaux.

D'un naturel envieux, Antiphile, voyant que le génie d'Apelles portait ombre à son talent, et que Ptolémée le préférait à lui, conçut contre l'Éphésien une haine jalouse. Il résolut donc de se

(1) *Idem jocoso nomine Gryllum ridiculi habitus pinxit, unde hoc genus picturæ vocantur Grylli.* Pline, lib. XXXV. — Consulter sur les diverses interprétations et les diverses conjectures qu'on peut faire sur l'origine des Grylles les savantes et lumineuses pages de M. Champfleury : *Histoire de la Caricature antique*, chap. 9.

débarrasser d'Apelles en même temps que de se venger de lui. Il l'accusa auprès de Ptolémée d'avoir pris part à une conspiration tramée contre sa puissance. Lucien, qui nous a laissé cette histoire, prétend qu'il s'agissait de la conspiration ourdie à Tyr par Théodotas. Ce ne peut être, puisque cette conspiration, qui eut pour objet la révolte de Tyr et la prise de Ptolémaïs, — et non de Péluse, comme le dit Lucien, — arriva sous le règne de Ptolémée IV, surnommé Philopator, fils d'Evergète, environ cent ans après la mort d'Alexandre (1). Suivant à la lettre le récit de Lucien, des commentateurs ont cru à l'existence d'un second Apelles, peintre de *la Calomnie*. Alors, il faudrait aussi un deuxième Antiphile, car, quoi qu'en dise Falconet, s'appuyant sur Pline, qui place d'abord Antiphile, peintre de grande peinture, dans la première section, et ensuite Antiphile, peintre de genre, inventeur des grylles, dans la seconde section, il n'y eut qu'un seul Antiphile; et c'est cet Antiphile que l'érudit Julius Sillig (2), qui fait autorité en pareille matière, place au temps d'Apelles et d'Alexandre, vers la cent douzième olympiade. Nous croyons

(1) Polybe, lib. V.
(2) *Catalog. artificum*, au mot Antiphile, et tab. II.

donc qu'il s'agit d'une conspiration étouffée ou inconnue, comme on en ourdissait tant à ces époques de guerre intestine et de troubles continuels.

« Ptolémée, continue Lucien après avoir raconté l'accusation d'Antiphile, homme d'une pénétration peu clairvoyante et nourri dans la flatterie des cours, se laisse emporter et troubler par cette calomnie absurde; et sans réfléchir à son invraisemblance, sans faire attention que son accusateur est un rival, qu'un peintre est trop peu de chose pour entrer dans une telle conspiration, surtout un peintre comblé de ses bienfaits, honoré par lui plus que tous ses confrères, Ptolémée, dis-je, s'abandonne à la fureur; il emplit son palais de ses malédictions; il traite Apelles d'ingrat, de conspirateur, de traître. Peut-être même, si l'un des conjurés arrêtés pour cette révolte, indigné de l'impudence d'Antiphile et touché de compassion pour le malheureux Apelles, n'eût déclaré que celui-ci n'avait pris aucune part à leur complot, peut-être ce grand peintre eût-il eu la tête tranchée. Ptolémée reconnut son erreur, et il en éprouva, dit-on, un si vif regret, qu'il donna cent talents à Apelles et qu'il lui livra Antiphile pour qu'il fît de lui son esclave. Apelles, l'imagination pleine du danger qu'il avait

couru, se vengea de cette calomnie par le tableau que je vais décrire (1). »

En effet, Lucien décrit ce tableau, et si bien, que d'après sa description, deux grands peintres, Hans Holbein et Nicolas Poussin, ont fait chacun une imitation de *la Calomnie* d'Apelles. Le tableau d'Holbein se trouve à Basle; on voit celui du Poussin à Venise, au palais Manfrini. Je laisse donc encore la parole à celui que son esprit sarcastique et son rire éternel ont fait si justement surnommer le Voltaire grec.

« A droite est assis un homme qui porte de longues oreilles, dans le genre de celles du roi Midas; il tend de loin la main à la Calomnie qui s'avance. Près de lui se tiennent deux femmes, l'Ignorance sans doute et la Suspicion. De l'autre côté, on voit la Calomnie approcher sous la forme d'une femme divinement belle, la figure enflammée, émue, et comme transportée de colère et de rage. Sa main gauche brandit une torche ardente, et de l'autre main elle traîne par les cheveux un éphèbe qui, les bras élevés vers le ciel, semble invoquer le témoignage des dieux. Il est conduit par un homme livide, hideux, au regard perçant, qu'on dirait amaigri par une longue

(1) Lucien, *De Delat.*, p. 2 et suiv.

maladie : c'est l'envieux personnifié. Deux autres femmes accompagnent la Calomnie; elles l'encouragent; elles arrangent ses vêtements; elles soignent sa parure. L'interprète qui m'a initié aux allégories de cette peinture, m'a dit que l'une est la Fourberie et l'autre la Perfidie. Derrière elles marche une femme qui paraît désolée ; elle est vêtue d'une robe noire et déchirée : c'est le Repentir qui détourne la tête, verse des larmes et regarde avec une grande confusion la Vérité venant à sa rencontre. Ainsi, à l'aide de son pinceau, Apelles représenta le danger auquel il avait échappé (1). »

Il est à croire qu'Apelles ne fit ce tableau que quand il fut absolument hors de danger : lorsqu'il eut quitté Ptolémée, dont il devait craindre les colères imprévues et les revirements adverses. Le roi eût été fort peu flatté sans doute de se voir figuré avec des oreilles immenses ; et bien qu'Apelles eût pu lui dire, pour excuser son allégorie, que l'homme à grandes oreilles personnifiait le public et qu'il ne représentait pas le roi, l'irritable Ptolémée eût détruit le tableau et fait disparaître le peintre. Ainsi *la Calomnie* fut, non une commande de Ptolémée, mais bien un adieu à la cour d'Égypte. Et, en symbolisant le public

(1) Lucien, *De Delat.*, p. 5.

trop crédule, Apelles ne put s'empêcher de lui donner quelques traits du trop crédule Ptolémée.

Malgré la complication de sa composition, et à cause même de cette complication, cette œuvre ne nous séduit pas. Nous lui préférons la magistrale simplicité de *la Kypris Anadyomène* et de *la Kharis* de Smyrne. Dans *la Calomnie* éclate trop effrontément le seul défaut qui soit à reprocher justement à Apelles : un amour démesuré de l'allégorie. C'est bien à regret que je persiste à nier l'existence d'un second Apelles, car je déchargerais volontiers le grand Apelles d'une telle conception quand il avait celles d'Homère et d'Hésiode à exprimer. Mais on y voit s'agglomérer ces tendances symboliques qu'on a toujours remarquées chez Apelles, et dans ses tableaux et dans ses portraits. Cependant hâtons-nous d'atténuer les critiques trop violentes de cette œuvre. Que de toiles de maîtres du pinceau dont la composition décrite minutieusement par un maître de la plume provoquerait le sourire et la raillerie, et qui interdisent d'admiration par la grâce et la vérité des contours, le relief des draperies, la fermeté vivante des modelés, la profondeur de la perspective, l'éclat des couleurs, enfin par toutes les magies et par tous les mirages de la palette !

CHAPITRE XIX

APELLES DANS L'ILE DE KOS — LA SECONDE KYPRIS ANADYOMÈNE

On retrouve Apelles dans l'île de Kos, occupé à peindre un troisième portrait d'Antigone, alors roi. Nous traduisons le plus littéralement possible les quelques lignes de détails que Pline, toujours si succinct, a bien voulu nous laisser sur ce portrait : « Apelles peignit l'image du roi Antigone qui était borgne, et inventa le premier le moyen de cacher les défauts. Il le fit de profil, de manière que ce qui manquait au modèle (au visage) paraissait plutôt manquer à la peinture, et il montra seulement cette partie du visage qu'il pouvait montrer en entier (1). »

(1) *Apelles pinxit Antigoni regis imaginem, altero lumine orbam, primus excogitata ratione vitia condendi : obliquam*

Au dix-huitième siècle, le chevalier de Jaucourt, lisant sans nulle réflexion cette phrase, dont le sens est fugitif et facile à retourner de bien des manières, écrit en pleine *Encyclopédie* « qu'Apelles inventa l'art du profil pour cacher les défauts du visage ». Or, bien longtemps avant Apelles, on représentait des profils sur les médailles et sur les pierres gravées, et les premiers dessins durent naturellement être des silhouettes, c'est-à-dire des profils. Rappelons-nous la gracieuse légende de la fille de Dibutades. Son crayon ne suivait-il pas l'ombre produite par le profil de son amant?

Étienne Falconet, le traducteur en même temps que l'implacable détracteur de Pline, qui ne manque jamais l'occasion de relever les erreurs de dates, les fautes de goût, les répétitions et les contradictions dont est parsemée l'*Histoire naturelle*, reproche ici au vieux Latin, et avec raison, ce jeu de mots, ce trait de bel-esprit, ce concetti dont pareils irritent dans l'œuvre entière d'Ovide : « Ce qui manquait au corps paraissait manquer à

namque fecit; ut quod corpori deerat, picturæ potius deesse videretur : tantumque eam partem e facie ostendit, quam totam poterat ostendere. Pline, lib. XXXV, cap. 10. — *Apelles imaginem Antigoni latere tantum ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret.* Quintilien, *Institut. Orat.*, lib. II, cap. 13.

la peinture. » « Il ne résulterait point encore, dit Falconet, de l'espèce de *concettino* que Pline fait ici, que les prédécesseurs d'Apelles n'avaient peint aucune tête de profil, ou que, s'ils en avaient peint, on aurait pu leur reprocher qu'il manquait quelque chose à leur peinture. Reproche inévitable, de quelque point qu'ils représentassent les objets, puisque ce n'était jamais que d'un côté. » En effet, selon l'opinion de Pline, il n'y aurait que les œuvres de la sculpture qui seraient parfaites, puisque, comme on les peut voir de tous côtés, il ne leur manque rien.

M. Beulé a écrit cette très-judicieuse critique de ce tableau (1). « Apelles présenta la figure d'Antigone de trois quarts et distribua de telle sorte la lumière et les ombres portées que l'infirmité du roi fût tout à fait dissimulée. Il semblait, dit Pline, que ce fut au portrait et non au modèle qu'il manquât quelque chose, voulant dire par là que l'œil malade se modelait dans l'ombre et s'y perdait. » C'est en artiste consommé et en expert archéologue que s'exprime M. Beulé. Ses quelques lignes expliquent et rendent sensé le texte si peu rationnel de Pline; elles sont tout à l'avantage du

(1) *Le peintre Apelles*, par E. Beulé. *Revue des Deux Mondes* du 15 novembre 1863.

talent d'Apelles. Pour dissimuler l'œil crevé d'un homme en le peignant de profil, il ne faut ni l'ingéniosité, ni l'art que nécessite la représentation de la même infirmité qu'on dissimule par la pose de trois quarts, par le jeu des ombres, des demi-teintes et des lumières. Nous sommes donc fort portés à admettre, en y applaudissant, la conjecture du savant auteur de l'*Acropole d'Athènes*. Peut-être est-ce un peu vite que nous avons écrit *conjecture;* mais comme, d'une part, nous avons cherché dans tous les textes grecs et latins qui citent Apelles cet *Antigone* peint de trois quarts, et qu'à moins de traduire l'*obliquam* de Pline par *de trois quarts*, nous ne l'avons pas trouvé; que, d'une autre part, M. Beulé, dans son trop court article, n'indique point en note où il a puisé ses documents, nous persistons à croire à une ingénieuse hypothèse.

Un vers de l'*Anthologie* nous apprend qu'Apelles s'était peint lui-même (1). Un portrait de peintre dans l'antiquité est une chose unique. Nous avons consulté les auteurs anciens et les consciencieuses tables de Brunn, sans lui trouver un pendant. Ni Zeuxis, ni Parrhasios, si enorgueillis d'eux-mêmes,

(1) Αὐτὸς ἑαυτὸν ἐν εἰκόνι γράφει ἄριστος Ἀπελλῆς.
(*Anthol.* III, 219, n. 314.)

ne peignirent leur portrait. Seul, le sculpteur Kheirisophos sculpta son buste, et Phidias modela sa tête sur une des figures d'un bas-relief.

Peut-être fut-ce dans l'île de Kos qu'Apelles peignit aussi trois œuvres dont parle Pline (1) : l'*Éclair* (ἀστραπή), le *Tonnerre* (βροντή), la *Foudre* (κεραυνοβόλιον). Sans doute Apelles avait personnifié par ces trois figures les trois périodes de la foudre : la lueur, le son et la commotion. D'après les penchants du peintre d'Alexandre, on peut conjecturer que c'étaient des figures de femmes placées dans l'ombre, et éclairées d'un ton rouge-feu par les reflets fulgurants émanés des foudres qu'elles tenaient en main, ainsi qu'Apelles avait agi pour l'*Alexandre Tonnant*. Le feu des physionomies, les gestes, les attributions distinguaient l'Éclair, le Tonnerre et la Foudre. Une conception aussi hardie montre la richesse de l'imagination d'Apelles et la toute-puissance qu'il avait sur ses pinceaux. Cette décomposition symbolique des phénomènes de l'orage est d'un travailleur de la pensée autant que d'un sublime ouvrier. L'idée jaillie et la manière de l'exprimer trouvée, l'exécution de cette

(1) *Apelles pinxit quæ pingi non possunt : tonitrua, fulgetra fulguraque; Bronten, Astrapen, Ceraunobolon appellant.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

œuvre murait Apelles pour longtemps dans un labeur acharné.

Quelque succès qu'eût évidemment cette composition, qui sut charmer les Grecs et satisfaire à l'orgueil d'Apelles, elle n'assouvit pas les aspirations de son génie. Se sentant dejà vieux, Apelles pensa à finir sa vie de peintre par une grande œuvre; grande par la conception, grande par la beauté, grande par la perfection de la manière. Dans *la Calomnie*, dans les figures symboliques de *la Foudre*, il avait cherché à étonner ses contemporains par l'imprévu de ses sujets. Il était en avance sur son temps; il était donc en pleine décadence. Apelles s'en aperçut; il voulut rétrograder; il voulut revenir aux figures simples et majestueuses du siècle de Phidias. Il chercha longtemps un sujet. Aucun ne lui plut autant que celui qu'il avait déjà peint : Kypris Anadyomène. Malgré toute sa beauté, il résolut de la faire plus belle encore. Il entreprit ce travail avec l'ardeur de l'homme qui compte ses jours; il la caressa avec l'amour d'une dernière passion. Déjà la tête, toute pleine de grâce, de beauté et de charme, et le haut de la poitrine de la première *Kypris Anadyomène* étaient renés sous son pinceau, quand le Génie de la mort, conduit par le Destin, le toucha de sa torche

éteinte, mettant fin à sa vie et fin à son œuvre (1). Il tuait doublement Apelles : il ne lui permettait même pas de survivre dans son dernier tableau, qui aurait été son chef-d'œuvre, et qu'il laissa inachevé. La Divinité par qui tombèrent les bras de la statue de Milo l'ordonnait ainsi, jalouse d'affirmer son commandement que la perfection n'est pas au pouvoir des hommes. Apelles l'aurait fait mentir.

Ce que l'on peut dire de certain sur la date de la mort d'Apelles, c'est qu'elle ne précéda pas la cent dix-neuvième olympiade, c'est-à-dire les années 304, 303, 302, 301 avant l'ère chrétienne; car c'est dans le cours de cette olympiade qu'Antigone, maître de presque toute l'Asie Mineure depuis 307, visitant ses nouvelles possessions conquises par lui ou par son fils Démétrius, le Pre-

(1) *Apelles incohaverat aliam Venerem Cois, superaturus etiam suam illam priorem. Invidit mors, peracta parte.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. — *Apelles Veneris caput et summa pectoris politissima arte perfecit; reliquam artem corporis incohatam reliquit.* Cicéron, *ad Familiares*, lib. I, epist. 9. — *Summa pectoris* expliquent στέρνα μόνον φαίνουσα (montrant seulement son sein), de l'épigramme de Démokrite. (Voir *Histoire d'Apelles*, p. 353, 354.) Pourquoi Kypris nue ne montrait-elle que son sein? Démocrite a décrit non la première, mais la seconde *Kypris Anadyomène*; et de celle-ci il voyait seulement la tête et le haut de la poitrine, puisque Apelles l'avait laissée inachevée.

neur de villes, et s'arrêtant dans l'île de Kos, se fit peindre par Apelles. Ce ne put être plus tard, Antigone mourant en 301 à la bataille d'Ipsus. En admettant qu'Apelles fût né dans la cent troisième olympiade, il avait soixante-sept ans à la mort d'Antigone. On peut dater ainsi l'histoire d'Apelles : Il naît dans la cent troisième olympiade; il entre à l'atelier d'Éphore dans la cent sixième, dans l'atelier de Pamphile dans la cent septième. Il séjourne à Éphèse durant les olympiades cent huit, cent neuf. Dans l'olympiade cent dix, il est en Macédoine. Dans les cent onzième et cent douzième olympiades, il voyage à la suite d'Alexandre. Depuis la cent treizième jusqu'à la cent quinzième, il séjourne à Éphèse. La cent seizième, c'est l'époque de son tour de Grèce; c'est Pergame, Smyrne, Athènes, qu'il voit tour à tour; la cent dix-septième et la cent dix-huitième, ce sont encore des voyages : l'île de Rhodes et l'Égypte. La cent dix-neuvième, c'est la dernière halte, c'est l'île de Kos.

Après la mort d'Apelles, les habitants de Kos cherchèrent un peintre pour achever la *Kypris Anadyomène* (elle était en partie ébauchée, et l'on n'avait qu'à suivre les traits de l'original qui se trouvait dans le temple d'Æsklæpios, sur le pro-

montoire de l'île) (1); mais ils n'en trouvèrent point un seul (2). Tous refusèrent, guidés soit par la crainte de ne pouvoir copier une pareille œuvre, soit par le respect que leur inspiraient les derniers coups de pinceau d'Apelles mourant. C'était le plus grand hommage qu'ils pouvaient rendre à Apelles.

Il en fut ainsi de la première Aphrodite (3), achetée cent talents (582,000 fr.) aux habitants de Kos par Auguste (4), qui continuait la noble

(1) Strabon, lib. XIV.

(2) *Nec qui succederet operi (Veneri Cois) ad præscripta lineamenta, inventus est.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. *Nemo pictor est inventus, qui Veneris eam partem, quam Apelles incohatam reliquisset, absolveret; oris enim pulchritudo reliqui corporis imitandi spem auferebat.* Cicéron, *De Officiis*, lib. III.

(3) De laquelle des deux *Aphrodite* parle l'un des personnages du *Satyricon : In pinacothecam perveni raro genere tabularum mirabilem; nam et Zeuxidos manus vidi nondum vetustatis injuria victas, et Protogenis rudimenta..... Jam vero Apellis, quam Græci Monocnemon appellant etiam adoravi.* — « J'arrivai dans la pinacothèque, remarquable par une grande variété de peintures. J'y vis les mains de Zeuxis encore invaincues par l'offense des temps. J'y vis les esquisses de Protogènes. J'y adorai aussi l'œuvre d'Apelles que les Grecs appellent le Monocnemon (qui a une seule jambe). » Pétrone, *Satyricon*. — (Le texte porte *Monocnemon*. Scaliger l'a admis; mais Gonzalesius l'a torturé et l'a remplacé à tort par *Monochromon* (d'un seul ton). Évidemment Pétrone parle d'une des *Kypris Anadyomène* qu'on appelait sans doute ainsi : la première parce qu'une de ses jambes avait été entièrement détruite par l'humidité, la seconde, parce qu'Apelles ne l'avait pas achevée.

(4) *Venerem exeuntem e mari Divus Augustus dicavit in de-*

tâche du premier des douze Césars : protéger les artistes vivants, acquérir par tous les efforts de ruse et d'argent les œuvres des artistes morts. Elle fut placée dans le temple de Jules César, qui, on le sait, prétendait descendre de Vénus. Bientôt la partie inférieure du tableau s'altéra et se gâta. Encore une fois, aucun peintre ne voulut profaner l'œuvre d'Apelles en y portant un pinceau médiocre. Seulement, sous le règne de Néron, comme le bois continuait à se pourrir et que les couleurs se mangeaient de jour en jour davantage, l'empereur en fit faire une copie par le peintre Dorothée (1).

lubro patris Cæsaris, quæ Anadyomene vocatur. Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Φασὶ δὲ τοῖς Κῴοις ἀντὶ τῆς γραφῆς ἑκατὸν ταλάντων ἄφεσιν γενέσθαι τοῦ προσταχθέντος φόρου. Strabon, lib. XIV.

(2) *Hujus (Veneris) inferiorem partem corruptam qui reficeret non potuit reperiri (imperator) : rerum ipsa injuria cessit in gloriam artificis, consenuit hæc tabula carie : aliamque pro ea Nero principatu substituit, Dorothei manu.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

CHAPITRE XX

APELLES ET SON ŒUVRE

Dans toute son œuvre, pas une fois Apelles n'a manqué à la grande marche ascensionnelle qu'a semblé lui indiquer son génie, et à laquelle se sont prêtées les circonstances de sa vie. Apelles s'est toujours élevé, et de plus en plus, vers le Beau absolu. Parti de la réalité, l'imitation presque servile de la nature étudiée à l'école de Sikyône, il monte toujours, embellissant et ennoblissant la nature jusqu'à l'idéal. Parti de la terre, il s'élève jusqu'à l'Olympe. Après avoir débuté par des portraits, genre de peinture imitatif par excellence, Apelles arrive à des tableaux d'histoire : *la Pompe du Mégabyze*, *les Jeunes Filles sacrifiant à Artémis*, et il finit par des allégories et par des créations divines : *l'Hèraklès*, *la Grâce*, *la Fortune*, *la Calomnie*, *la Foudre*, enfin *la Kypris Anadyomène*.

La Kypris Anadyomène, c'est la plus haute note qu'ait donnée le génie d'Apelles (1); c'est cette œuvre surtout qui, surpassant les autres de l'Humain au Divin, fait resplendir le nom d'Apelles dans une auréole de lumière. Elle égale par la grandeur de l'idée toutes les créations de Phidias, de Praxitèles, de Polygnote, de Zeuxis et de Parrhasios. Quant à l'exécution, à la manière, il est bien évident qu'Apelles surpassait Polygnote et Zeuxis, de même que Léonard de Vinci et le Corrége surpassent Bernardino Luini et Giovanni Bellini. La science vainc la naïveté.

A l'époque de décadence politique et religieuse dans laquelle vivait Apelles il faut attribuer son malheureux penchant pour l'allégorie. Les péripatéticiens et les stoïciens, dont le principe était l'étude des faits, attiédissaient la foi si naïve de la multitude en les mythes grandioses des poëtes cycliques. Ils cherchaient un sens allégorique dans les légendes historiques ou naturalistes des logographes antéhomériques. L'allégorie était donc admise. Admise l'allégorie, les mythes s'évanouissaient. On inventa de nouvelles fables; on créa de nouvelles figures sans la moindre idée religieuse,

(1) *In Veneris tabula summam sibi ponit Apelles.*
(Properce, lib. III, *Eleg.* IX.)

sans autre pensée que le symbole. Ainsi Apelles était encouragé à s'avancer dans cette fausse voie par l'exemple des philosophes et par la faveur qui devait s'attacher à de telles œuvres. Aux yeux des Grecs dégénérés, la rhétorique valait mieux que l'éloquence, l'allégorie valait mieux que le mythe. Ces pauvres Grecs, à force d'approfondir les dogmes que leur avaient transmis leurs deux pères, les Pélasges et les Hellènes, étaient arrivés à les détruire. Ils ressemblaient au marcheur inquiet qui, remontant un fleuve large et splendide pour en chercher la source, trouve enfin mille ruisseaux d'eau trouble et de neige fondue. Comme l'enfant trop curieux qui casse son jouet pour savoir ce qu'il renferme, ils avaient brisé leur merveilleux jouet qui leur donnait la grandeur : heureusement pour eux, les débris en gisaient épars. Malgré sa condescendance au goût commun dans son tableau de *la Calomnie,* Apelles en osant, au milieu de ces croyances absentes, peindre *la Kypris Anadyomène,* eut la gloire d'être un des derniers soutiens de l'hellénisme qui s'écroulait. D'ailleurs, on ne doit point condamner trop vite *la Calomnie,* qui n'est visible que par la description de Lucien. Assurément Apelles rachetait la froideur et la complication de sa conception par la chaleur de sa cou-

leur, par la simplicité magistrale de sa composition.

A part ces grands tableaux, ses plus vrais droits à la renommée, Apelles excellait dans les portraits. Il saisissait la ressemblance à un tel point que, dit le grammairien Apion, ceux qui font le métier de prédire d'après les traits du visage (les métoposcopes) devinaient sur les portraits d'Apelles les années de la mort ou passée ou à venir de ceux qu'ils représentaient (1). Il faut avouer qu'il y a ici une grande exagération de la part de Pline; exagération que celui-ci rejette d'ailleurs sur Apion, qualifiant le fait d'*incroyable*. Cependant il est plus croyable qu'on ne pourrait le penser. Les métoposcopes (2) étaient des physiognomonistes; ainsi ils prétendaient voir les instincts vicieux et vertueux et le nombre d'années que l'on avait à vivre, à la seule étude des traits du visage, à peu

(1) *Apelles pinxit imagines similitudinis adeo indiscretæ, ut incredibile dictu Apion grammaticus scriptum reliquerit, quemdam ex facie hominum addivinantem (quos Metoposcopos vocant), ex iis dixisse aut futuræ mortis annos, aut præteritæ.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Revoir, sur la grande ressemblance qu'Apelles donnait à ses portraits, les textes déjà donnés de Pline, XXX, 10; de Tzetzès, *Chiliades*, VIII, 197; de Ælien, *Var. Hist.*, II, 3; de Paulus Leopardus, *Emendat.*, XII, 5.

(2) Mot grec latinisé. Μετωποσκόπος, composé de σκοπῶ, je regarde, j'examine, et de μέτωπον, le front.

près comme les chiromanciennes qui regardent les rides des mains. Or, si Apelles s'appliquait, comme le firent plus tard Van Eyck, Hans Holbein, Quintin Matsys et les primitifs Flamands, à indiquer avec un soin méticuleux les bosses proéminentes, les imperceptibles méplats, les nombreuses sinuosités tracées par le travail ou par les soucis, les physiognomonistes devaient prédire aussi facilement, avec la même assurance, le nombre d'années à vivre ou vécues à l'inspection des portraits d'Apelles qu'à la vue des hommes qu'ils représentaient. Mais les métoposcopes, comme les chiromanciennes, étaient d'insignes imposteurs; ils se trompaient autant sur la durée de la vie en voyant les portraits d'Apelles qu'en voyant leurs originaux.

Cette anecdote des métoposcopes affirme la perfection de la ressemblance dans les portraits d'Apelles. Sa lutte d'adresse avec Protogènes montre l'extrême finesse de son pinceau, la légèreté de ses touches, la sûreté de sa main. Ses raccourcis téméraires, ses effets de modelé et de relief, ses reflets savamment ménagés, ses alliances, tour à tour énergiques ou fondues, de l'ombre avec la lumière, tout prouve, sans voir l'éclat de ses couleurs, qu'il fut un très-grand coloriste.

Pline prétend qu'Apelles ne se servait que de

quatre couleurs : le blanc, qu'il faisait avec le *melinum*, le jaune avec le sil attique, le rouge avec le sinopis du Pont, et le noir avec l'*atramentum* (1). Que penser de cette assertion avec laquelle, d'ailleurs, nous trouvons deux fois Pline, une fois Cicéron et une fois Pausanias en contradiction. La première, lorsqu'après avoir affirmé que les peintres Apelles, Ekhion, Mélanthe et Nikomaque se servaient seulement de quatre couleurs, dont le noir fait avec l'*atramentum*, Pline raconte que ces peintres grecs composaient leur noir avec le marc de raisin et qu'ils l'appelaient *tryginon* (de τρύξ). La seconde, lorsqu'il dit encore qu'Apelles avait inventé de fabriquer du noir avec de l'ivoire brûlé ; noir qu'on nommait *elephantinum* (2). Or, si Apelles peignait avec du noir de raisin et avec du noir d'ivoire, il ne peignait pas seulement avec du

(1) *Quatuor coloribus solis immortalia opera fecere, ex albis melino, ex silaceis Attico, ex rubris sinopide Pontica, ex nigris atramento, Apelles, Echion, Melanthius, Nicomachus, clarissimi pictores, cum tabulæ eorum singulæ oppidorum venirent opibus.* Pline, lib. XXXV, cap. 7. — Pline tient à ces quatre couleurs. Ne dit-il pas, à propos de l'*Alexandre Tonnant* : « Que les lecteurs se souviennent que tout cela était peint avec quatre couleurs. » *Sed legentes meminerint omnia ea quatuor coloribus facta.* Lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Apelles commentus est ex ebore combusto facere atramentum, quod Elephantinum vocant.* Pline, lib. XXXV, cap. 6.

noir d'atrament. La troisième, lorsque Cicéron dit « qu'il faut louer les tableaux de Zeuxis, de Polygnote et de Timanthe, qui ne peignaient encore qu'avec quatre couleurs; mais que dans Apelles, dans Aëtion, dans Nikomaque et dans Protogènes, on trouve déjà toutes les perfections (1). » Enfin pour la quatrième contradiction, qu'on se rappelle que Pausanias affirme que Polygnote se servait de la couleur pourpre, puisque dans sa fameuse fresque de Delphes, *la Prise d'Ilion*, Hélénus était vêtu de pourpre (2). Apelles n'employa-t-il pas cette couleur, employée déjà cent ans avant lui par Polygnote? La pourpre était d'un prix très-élevé; mais Alexandre, qui en rapporta cinq mille quintaux de Suse, put bien en donner largement à son peintre. D'ailleurs la presque impossibilité de peindre sans le bleu, qui est une des couleurs fondamentales du prisme comme de la palette, confond l'erreur de Pline à l'égard des couleurs employées par les peintres grecs. De même que évidemment Apelles avait du pourpre, malgré ce

(1) *Similis in pictura ratio est, in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum qui non sunt usi plus quam quatuor coloribus, formas et lineamenta laudamus. At in Aetione, Nicomacho, Protogene, Apelle jam perfecta sunt omnia.* Cicéron, *De Claris Oratoribus.*

(2) Pausanias, lib. IV.

qu'en dit Pline, de même aussi il avait du bleu. Comment donc, sans le bleu, rendre les ombres et les demi-teintes qui marbrent les chairs? Avec des noirs? procédé barbare et faux qui ôte le charme et la vérité, qui vieillit les figures, qui donne aux physionomies un air dur et sombre. Comment donc, sans le bleu, exprimer le bleu du ciel et le vert de la mer, le vert mélange de bleu et de jaune? Avec des noirs, des blancs et des gris fins, — et encore le gris fin ne peut-il se composer qu'avec l'auxiliaire du bleu, — comme le ciel et les flots des marines de Backhuisem? Mais Backhuisem peignait les eaux embrumées et jaunâtres, sans cesse couvertes de l'écume des vagues, des froides mers du Nord; il peignait les nuages amoncelés et les épais brouillards de Hollande. Les peintres grecs avaient à rendre les eaux bleues des mers de Grèce, faisant se mouvoir leurs faibles vagues sous le ciel oriental, si pur, si limpide, si étincelant de clarté qu'il paraît blanc à force d'être lumière.

Les Grecs ne portaient-ils pas pour vêtements des étoffes bleues et vertes? L'Odyssée raconte que la quenouille d'Hélène était chargée de laine violette. Les épigrammes votives de l'anthologie chantent sans cesse les réseaux de cheveux « teints des couleurs de la mer blanchissante. » Les histo-

riens de l'époque alexandrine décrivent les cidaris bleus mêlés de blanc des rois perses. Or, si on savait composer des couleurs bleues et vertes propres à teindre des tissus, il s'ensuit qu'on devait savoir aussi composer ces mêmes couleurs, dont il faut alors une moindre quantité, pour l'usage des peintres. Seuls les irréfléchis ou les ignorants peuvent croire que les Grecs n'employaient pas le bleu dans leurs ouvrages de peinture. Ils avaient vu, ou des voyageurs avaient vu pour eux, les monuments égyptiens et assyriens dont les décorations polychromes arboraient surtout le bleu, le rouge et le jaune. Les feuilles du lotos, plante qui avec le papyrus formait la base de la symbolique ornementation des Égyptiens, furent d'abord coloriées en bleu. L'usage de les peindre en vert date seulement de la période ptoléméenne. Les chapiteaux des grosses colonnes du temple de Luxor, du temps d'Aménophis III (1), représentant des papyrus épanouis et des lotos évasés en forme d'éventail, étaient enduits de rouge, de jaune, de vert et de bleu pâle ; le chapiteau du Memnonium (1200 avant J.-C.), qui figurait un seul bouton de papyrus orné de fasces pendantes, était colorié en rouge et en bleu pâle. En Égypte, on aurait prodigué le bleu à toutes les décorations ;

(1) Selon Sharpe, 1250 ans avant J.-C.

en Grèce, on aurait teint en bleu des monceaux d'étoffes ; et les Polygnote et les Apelles n'auraient pas eu quelque substance bleuissante pour rendre la splendeur du ciel, pour peindre les yeux d'une Kypris, pour exprimer la volupté ou le chagrin sur une paupière inférieure ! Ceci est d'autant moins admissible que les fresques d'Herculanum et de Pompéi, évidemment copies ou imitations des maîtres grecs, montrent des bleus éclatants et des verts à reflets mordorés qu'on chercherait en vain dans les tableaux modernes.

Par le témoignage des auteurs anciens et par l'idée qu'on peut se former de ses tableaux, Apelles possédait à un très-haut degré la composition picturale. Mais il paraît qu'il le cédait à Amphion quant à la disposition, et à Asklépiodore quant aux mesures exactes de la perspective (1). Apelles d'ailleurs se rendait justice et rendait justice à ses rivaux. Après avoir parcouru la Grèce entière, s'arrêtant dans toutes les villes, visitant tous les édifices, voyant, jugeant et comparant tous les

(1) *Apelles cedebat Amphioni de dispositione, Asclepiodoro de mensuris, hoc est, quanto quid a quo distare deberet.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. — Nous avons parlé d'Asklépiodore au chapitre Ier de l'*Histoire d'Apelles.* Quant à Amphion, les auteurs ne le citent pas, et les commentateurs le nomment *pictor ignotus.*

tableaux, il disait qu'il surpassait certains peintres, qu'il égalait ceux-ci, qu'il était inférieur à ceux-là, mais qu'aucun d'eux ne possédait comme lui le charme suprême de la grâce (1). Les auteurs anciens reconnaissent unanimement à Apelles cette grâce qu'il se reconnaissait lui-même (2).

Pline prétend affirmer la modestie du peintre de la Grèce, en disant qu'ainsi que Polyklète, Apelles ne signait jamais ses tableaux *Apelles fecit*, mais *Apelles faciebat*. « Leur but, continue-t-il, était de ménager à l'artiste, contre la diversité des jugements, un recours à l'indulgence, en donnant à croire qu'il aurait corrigé ce qui était jugé défectueux, s'il n'en avait pas été empêché... Trois œuvres, sans plus, que je rapporterai en leur lieu, à ce que je crois, s'annoncent par l'inscription : Un tel fit (3). » Pline, d'ailleurs, ne cite nullement dans

(1) *Præcipua Apellis in arte venustas fuit, cum eadem ætate maximi pictores essent. Quorum opera quum admirantur, collaudatis omnibus, deesse iis unam illam Venerem dicebat, quam Græci* Χάριτα *vocant : cætera omnia contigisse, sed hac soli sibi neminem parem.* Pline, lib. XXXV, cap. 10.

(2) *Ingenio et gratia Apelles est præstantissimus.* Quintilien, *Orat. Institut.*, lib. XII, cap. 10. Voir aussi Ælien, *Var. Hist.*, XII, 61, et Cicéron, *De Claris Oratoribus.*

(3) *Et ne in totum videar Græcos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies absoluta opera, et illa quoque, quæ mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse ut : Apelles faciebat, aut Polycletus,*

tout le cours de son livre ces œuvres si parfaites qu'elles avaient, selon lui, mérité l'inscription ἐποίησε. Cette idée est fort ingénieuse; elle complique d'une fable charmante la chose la plus simple de l'histoire de l'art grec : la signature des œuvres. Malheureusement, il faut en faire justice. Quand il écrivit l'*Histoire naturelle*, le vieux Latin n'avait étudié aucune inscription grecque; autrement, il se serait convaincu, comme l'érudition l'est aujourd'hui, qu'il n'y avait aucune idée de modestie, ni d'orgueil dans ces divers modes de signatures, mais seulement fantaisie de l'artiste, et que la signature ἐποίησε se rencontre bien plus souvent sur les inscriptions et sur les vases que la signature ἐποίει.

Comme tous les grands maîtres, Apelles écrivit un traité de peinture (1). Les peintres de génie

tanquam inchoata semper arte et imperfecta ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus... Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta : « Fecit », quæ suis locis reddam.

(1) *Picturæ plura solus prope, quam cæteri omnes, contulit (Apelles), voluminibus etiam artis, quæ doctrinam eam continent scripsit Apelles de hoc arte ad discipulum suum Perseum.* Pline, lib. XXXV, cap. 10. Avec bien d'autres œuvres éminentes de l'antiquité, ce traité fut perdu. Il subsistait encore au temps de Pline, qui le cite dans sa table des auteurs, et peut-être même au temps de Suidas, qui les indique dans son *Lexicon*. Ils ont péri dans la barbarie du moyen âge. De Piles en donne une

aiment trop l'Art pour être avares de leur science et pour n'en pas faire profiter les générations à venir. L'égoïsme et l'envie n'ont pas prise sur eux. Loin de jalouser, ils admirent une œuvre qui égale ou qui surpasse les leurs. Ils n'enferment pas dans leur tombe le secret de leur art. Mais s'ils laissent leur méthode, ils ne laissent pas le *mens*, l'éclair, qui leur donnait le génie. L'étude peut former un talent ; elle est impuissante à créer un génie. « Du talent au génie il n'y a qu'un pas, a dit Diderot, mais ce pas est un abîme. » D'ailleurs, les livres d'Apelles sur la peinture étaient sans doute tous d'une théorie toute pratique, d'une méthode toute matérielle. Ils enseignaient l'anatomie, les proportions, la perspective, les lois de l'optique et les règles de la composition picturale ; ils donnaient le secret de certains mélanges de couleurs qu'avait inventés Apelles (1). Mais ils ne discutaient pas sur la nature et sur l'essence du Beau. Les grands peintres ne sont pas des esthéticiens. L'esthétique tient à la discussion, et la discussion tue le travail. Le peintre et l'esthéticien, ce sont toujours Homère et

raison fort plausible : « C'est qu'ils étaient éclaircis par des figures que les moines ne savaient pas copier. »

(1) Apelles avait inventé, outre le noir d'ivoire, un certain vernis qui conservait les tableaux et leur donnait l'éclat et l'harmonie. Voir Pline, lib. XXXV, cap. 10.

Aristote. Homère possède le Beau sans pouvoir expliquer ce qu'est le Beau; Aristote explique ce qu'est le Beau, mais il ne le possède pas.

La critique a formulé contre Apelles, contre l'homme et contre l'œuvre certaines accusations injustes. M. Beulé, par exemple, le seul qui ait spécialement étudié Apelles, nie absolument la grandeur du sujet de *la Kypris Anadyomène;* il ne voit en elle qu'une parfaite académie. « Ce n'était pas par la grandeur des sujets, s'écrie le savant archéologue à propos de ce chef-d'œuvre, qu'il voulait frapper les âmes; il préférait les ravir par la beauté des figures et la perfection des détails. » Ainsi l'auteur de l'*Acropole d'Athènes* pense que la statue de Milo n'est pas un grand sujet, aussi grand qu'aucun autre; car les tableaux de l'art grec doivent être considérés comme des morceaux de statuaire, animés par les couleurs, où la complication du sujet jetterait le désaccord dans l'harmonie qui en est la première condition. La critique ne s'arrête pas là; elle reproche encore à Apelles et le prix énorme qu'il fit payer ses tableaux, et ses liaisons avec les hétaïres, et sa recherche de l'amitié des princes, et enfin les pauvres conceptions de ses œuvres.

Il est aisé de répondre à tout ceci. On n'a ja-

mais reproché à quiconque de vivre de son métier, car, à moins de mourir de faim, on est dans la nécessité d'agir ainsi. Les plus grands peintres modernes, les Raphaël, les Giorgione, les Van Dyck, ont aimé des courtisanes; pour cela, personne ne leur a jeté la pierre. Cependant la Fornarine ne valait ni Laïs, ni Phryné, qui étaient de cette classe d'hétaïres que n'avaient pas dédaignées les hommes du cinquième siècle; dont s'étaient épris Periklès et Alkibiades, avec lesquelles avait discuté Sokrates. Autant qu'Apelles, Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël, Titien, Ribeira, Rubens, Van Dyck furent aux gages des princes, de Léon X, de Jules II, de François Ier, de Louis le More, d'Albert d'Autriche, de Marie de Médicis, de Philippe III, de Charles Ier. En eurent-ils moins de génie et moins de grandeur?

Le reproche le plus grave qu'ait tenté de faire la critique à Apelles, le manque de grandeur de ses conceptions, n'est pas plus fondé que ceux-là. Elle s'exprime pourtant avec une dureté inouïe quand elle dit : « Certes, les tableaux d'Apelles, d'une exécution incomparable, étaient parfaits ; mais dans quelles humbles limites s'enfermait sa perfection ! » Ne dirait-on pas qu'Apelles a peint non des Divinités et des portraits d'Alexandre, mais des ta-

bleaux de genre, des scènes d'intérieur à la manière des Flamands? La critique est bien forcée d'avouer que les œuvres d'Apelles étaient parfaites; mais elle leur préfère celles de Polygnote, tout imparfaites qu'elles fussent, parce qu'elles renfermaient en elles une grande portée morale, une philosophie éloquente qui touchait profondément les spectateurs. On ne peut pas prouver mathématiquement qui a la supériorité des deux écoles d'esthétique opposée maintenant existantes : la première qui met la pensée avant la forme; la seconde qui place la forme avant la pensée. C'est une question de sentiment, d'impression, peut-être de parti pris, qu'il faut discuter avec des raisonnements, et non avec d'irréfragables preuves, comme les questions d'histoire. De là, la rivalité existera toujours. Cependant, que les esthéticiens philodoxes le sachent bien, si leur doctrine mérite d'être discutée dans l'art moderne, elle est absolument fausse dans l'art antique.

Apelles avait lui-même peint son génie dans un de ses tableaux : *l'Image de la Grâce.* Dans cette figure enchanteresse dont le nom résonne à l'oreille, la caressant de sa consonnance, douce comme les murmures de la lyre orphique, il avait résumé toutes les splendeurs et tous les charmes qu'il

pouvait créer. La Grâce s'était donnée à lui. C'est elle qui guidait moelleusement son crayon; c'est elle qui trempait son pinceau dans les rayons du prisme. Sans cesse devant ses yeux, elle était son modèle. De la Grâce venaient ces poses adorablement naïves, ces ondulations humaines et divines, ces regards ineffablement calmes; de la Grâce étaient nés ces formes irrêvables, ces contours si purs, ces modelés exquis; de la Grâce émanaient ces couleurs magiques, ces mirages de clair-obscur, ces tons fondus et éclatants. Apelles avait la grâce; la grâce trouvée et non cherchée; la vraie grâce; cette grâce si inexplicable et si inanalytique dont l'antithèse visible est la grâce maniérée, la grâce sans vie et sans force que possèdent les maîtres du dix-huitième siècle. Ils n'ont pas la grâce; ils ne sont que gracieux : Watteau et Boucher sont gracieux; Corrége et Prud'hon ont la grâce. C'est donc dans ces deux peintres, bien plutôt que dans Raphaël, qu'on doit s'ingénier à retrouver les beautés et les séductions d'Apelles : les expressions sereinement souriantes ou d'une vague mélancolie, les mouvements aériens des draperies, qui pourtant sont bien vraies et qui se collent aux corps comme des linges mouillés, les ombres mystérieusement étalées dans une douce

tonalité, les poses pleines de naturel dans la majesté de la Déesse ou dans l'abandon de la Femme, les couleurs éclatantes, mais ambrées comme par les rayons du soleil, les reflets inattendus, la perfection du dessin, — plus grande chez Apelles que chez Corrége et que des Prud'hon qui tracent quelquefois des contours un peu vaporeux, — l'harmonieuse distribution des ombres et des lumières, enfin la grâce s'épandant sur toutes les parties des ouvrages. Dans les tableaux de ces trois maîtres, la grâce est un glacis merveilleux qui recouvre toute l'œuvre.

Si l'on retrouve les beautés du génie d'Apelles dans Corrége et dans Prud'hon, c'est dans Raphaël qu'il faut chercher le caractère et les gloires du peintre ionien. Une coïncidence surprenante dans les actions, une ressemblance extraordinaire dans tous les faits de la vie, dans le choix des sujets, dans les honneurs, dans les passions, ont très-justement fait nommer Raphaël l'Apelles moderne, et Apelles le Raphaël grec.

Tous deux furent avides de gloire et acharnés à l'œuvre; tous deux menèrent la même existence, brillante et agitée; tous deux reçurent les mêmes honneurs; tous deux furent recherchés et aimés par les souverains de leur temps; tous deux eurent trois

manières. Aussi précoces l'un que l'autre, à douze ans Raphaël entre dans l'atelier du Pérugin ; presque au même âge, Apelles, sorti de l'atelier d'Éphore, entre dans celui de Pamphile. Plus tard, Apelles s'affranchira des principes de Pamphile, maître dur, sec et sans grâce, comme Raphaël s'affranchira des principes de Pérugin, maître dur, sec et sans grâce. Jules II mande de Florence à Rome le jeune élève de Pérugin, de même ue Philippe mande de Sikyône à Pella le jeune élève de Pamphile. L'un et l'autre se virent ensuite honorés par les grands princes de leurs siècles : Apelles par Alexandre, par Antigone, par Ptolémée ; Raphaël par Léon X et par François Ier. Tous deux aiment les femmes : au Grec Pankasté, à l'Italien Fornarina. L'envie ne descend pas dans leur âme. Apelles sauve la vie à Protogènes et il proclame son talent ; Raphaël remercie le ciel d'être né au temps de Michel-Ange. Sans envie, ils eurent des envieux : Apelles eut Antiphile ; Raphaël eut Michel-Ange. Enfin, dernier mariage dans la mort, Apelles meurt en laissant inachevé son chef-d'œuvre, *la Kypris Anadyomène* ; Raphaël s'éteint sans pouvoir terminer son chef-d'œuvre, *la Transfiguration*. Ils peignent des portraits et des allégories avec la même pureté de dessin. Comme Apelles,

Raphael écrit sur la peinture, et, dérision sombre du parallèle, ces deux ouvrages sont perdus. Apelles et Raphaël possèdent tous deux la grâce à l'état suprême; mais là ils diffèrent entièrement : Raphaël a la grâce ineffable et mystique du christianisme; Apelles a la grâce débordante de vie, multiple et visible du polythéisme hellénique, de cette religion qu'ont créée pour le Beau Orphée, Homère et Hésiode.

Ce qui fait surtout comparer l'un à l'autre ces deux peintres, c'est cette renommée qui existe, irrécusable pour eux tout seuls; c'est que Raphaël est le plus grand peintre chrétien, de même qu'Apelles est le plus grand peintre païen; c'est que la gloire de Raphaël rayonne sur les temps modernes comme la gloire d'Apelles rayonne sur l'antiquité.

Incarnation de la grâce qui est le suprême apanage des Grecs, magique coloriste, ayant la pureté idéale du dessin, sacrifiant avant tout à la beauté, Apelles est le type le plus parfait du peintre grec. Pour cela nous l'aimons; car en l'aimant, nous rendons hommage à l'art grec. En l'aimant, nous rendons aussi hommage à la Grèce qu'il représente dans ses grandeurs et dans ses faiblesses. Sérieux et enjoué, résolu et indécis, flatteur et hardi, humble et altier, prodigue et avide d'or, témé-

raire et prudent, charitable et vindicatif, risquant sa tête pour une raillerie, exposant sa vie par curiosité, s'éprenant subitement, délaissant sans raison, voyageur mais fier du sol natal, Apelles possède la vraie nature des vrais Grecs, le caractère des Périklès, des Alkibiades et des Thémistoklès.

Homère, Phidias, Apelles, sublime trinité du génie grec ! vos gloires sont plus pures que celles de Miltiades, d'Epaminondas et d'Alexandre. Vos âmes planent librement dans l'éther, élevées à l'immortalité par vos divines créations; les âmes des guerriers, qui n'ont créé que la mort, s'agitent dans l'atmosphère terrestre, évoquant des souvenirs de deuil et de destruction, pareils aux mânes errants des corps sans sépulture. Sur la plume, sur le ciseau, sur le pinceau, il n'y a pas comme sur l'épée de sinistres taches de sang. La Guerre gouverne un instant les hommes; l'Art illumine éternellement l'humanité.

FIN



TABLE DES MATIÈRES

—

FIN DE LA TABLE.

IMP. L. POUPART-DAVYL, RUE DU BAC, 30.